

النقد الأدبي عند اليونان

الدكتور بدوي طبّايه

اهداءات ٢٠٠٣

اسرة ا.د/على محمد الواحد وافى

القاهرة

النقد الأدبي عند اليونان

تأليف

الدكتور بدوي طبائنه

الطبعة الثانية

[مزيدة منقحة]

مكتبة الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد نسيم - القاهرة

طُبعت الطبعة الأولى من هذا الكتاب بالطبعة الفنية الحديثة

سنة ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧ م

وطُبعت هذه الطبعة الثانية بالطبعة الفنية الحديثة

سنة ١٣٨٩ هـ = ١٩٦٩ م

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

المطبعة الفنية الحديثة

٢٠ شارع المرسى بالبحر - الرياض ١١٦٦٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تصير

هذه دراسة في « النقد الأدبي عند اليونان » دعا إلى العناية بها الشعور بحاجه النقد اليوناني إلى تأليف جديد ، ودراسة مفصلة مستقلة تعنى به عناية كافية ، حتى تبدو صورته أكثر وضوحاً لعين القارئ العربي ، وهو يحاول أن يجمع الخيوط الثقافية للتصلة بصناعة النقد الأدبي ، حين يريد القيام بتأريخه ودراسة اتجاهاته وتطوره على يد الأجيال الإنسانية على مر الزمان .

وقد كان هذا النقد الأدبي الذي سبق إليه اليونان ، ليجارى حياتهم الأدبية الخصبية ، ويشرح جوانبها المتعددة ، هو الأساس الذي قامت عليه نهضة الدراسات الأدبية في أوروبا ، واعتمد عليه النقد الأدبي في مبادئه وأصوله وقواعده ، بعد أن تخصصت الدراسات النقدية ، وأصبحت إحدى الفروع الممتازة في الدراسات الأدبية ، وأصبح النقد الأدبي لونا من أهم ألوانها يتميز بالحركة والنشاط ، والتجديد المستمر في مناهجه وتوسيع مجالاته ، وتعميق أسسه واتجاهاته ، كلما تأصل الفن الأدبي ، ونشط لجارة الحياة الإنسانية التي تجد في طريق الحضارة والتقدم .

ولا يزال النقاد يكتبون في المجلات والصحف ، ولا تزال المطابع

تطالع الناس بالدراسات النقدية التي نجد فيها نظريات جديدة تسير روح العصر وتصور نشاط الأدب فيه ، كما نجد فيها نقداً يقوم على ذلك الجديد ويتلفت وراءه نحو القديم ، باعتبار أن الأدب وسائر الفنون ليست إلا تقاليد فنية متطورة ، لا يستطيع أن تنفصم عن الأصل الذي نبتت منه ، وإن تعددت الفروع ، وتنوعت الأشكال .

ولم يكن النقد اليوناني - كما لم يكن الأدب وسائر آثار الفكر اليوناني - غريباً عن بيئات التفكير العربي في عصور الحضارة والازدهار الفكري والفني عند العرب ، فقد عرف العرب ما عند اليونان من علم وفلسفة ومنطق ، كما عرفوا ما عندهم من فن وأدب ، ووقفوا على آرائهم فيما وقفوا عليه من آثارهم التي نقلوها إلى لسانهم العربي . وكان أكثر أعلام التفكير الأدبي الذين تتردد أسماؤهم في هذه الدراسة وفي غيرها من بين الأعلام الذين عرفوهم معرفة جيدة منذ أكثر من ألف سنة عن طريق كتبهم التي بذلوا في الحصول عليها وفي ترجمتها إلى اللغة العربية ما لا يمكن تقديره من الجهود والأموال ، كما انتفعوا بها فيما لا عهد لهم به من الآراء الجديدة في العلوم الكونية والدراسات الإنسانية . وقد استطاعوا في حذق وبراعة أن يمثّلوا هذه الثقافة الجديدة ، وأن يوفقوا بينها وبين ثقافتهم الأصيلة وتراثهم الماثور في العلوم والفنون .

عرف العرب آراء سقراط ، وقرأوا أفكار أفلاطون في جملة ما عرفوا وما قرءوا من جوانب الفكر اليوناني ، ونقل المترجمون إلى لغة العرب جلّ آثار المعلم الأول أرسطو في دراسة فنون الأدب ، وفي طليعتها كتاباه الخالدان : كتاب « الشعر » وكتاب « الخطابة » ، وهما يعدّان

خلاصة وافية للتفكير الأدبي عند اليونان .

والظاهرة العجيبة أن أولئك العرب لم يكتفوا ، وهم يبنون مجدهم العلمى والفنى ، بترجمة واحدة لكتاب « الشعر » ولا بترجمة واحدة لكتاب « الخطابة » - وهما عمدة الدراسات الأدبية عند اليونان - ولكن تعددت ترجمات هذين الكتابين ، وكثرت شروحيهما وتفسيراتهما ، جرياً وراء سلامة الفكرة ، وأمانة النقل ، وتتبع الدقة والوضوح .

وقد أفاد فى ميدان الدراسات الأدبية والنقدية من كتابة أرسطو فى الخطابة والشعر بعض الكتّاب فى الأدب العربى ونقده فى القديم والحديث ، وتدل كتاباتهم على التأثير الواضح بآراء أرسطو ، وإن خالفوه فى بعض الآراء التى يظهر فيها استقلال شخصيتهم ، وتقديرهم للمؤثرات الخاصة والعوامل الفعالة فى الأدب العربى الذى درسوه ، وهى عوامل تختلف فى تأثيرها وفى نتائجها فى كل جنس عن غيره من الأجناس ، كما تختلف باختلاف طبيعة اللغة ومستقى المعانى والأفكار فى أدب كل منها .

كما عنى بأدب اليونان وبالنقد الأدبى عندهم بعض المعاصرين بلغتنا العربية . ولست أشك فى أن كثيراً مما كتبوه ينسجم بالجدية فى البحث والإنصاف فى الدراسة ؛ غير أن أكثر تلك الدراسات جاءت على هيئة استطرادات ، أو مقدمات شغلت حيزاً محدوداً من دراستهم للموضوعات الأدبية أو النقدية التى أرادوا دراستها ، أو مسّت بعض نواحي هذا النقد ، ولم تستغرق كل جوانبه ، وهى جوانب كثيرة جديره بالتأمل والدراسة . وكان هذا أهم ما دفعنى إلى الكتابة فى نقد اليونان ، وتخصيص هذه الدراسة المستقلة له .

وكان أكثر اعتمادى فى دراسة النقد الأدبى عند اليونان على ما نقل إلينا من الدراسات الأدبية التى كتبها اليونان أنفسهم فى فنّ الخطابة والشعر ، وهما الفنان اللذان آثرهما قدامى اليونان بالفحص والدراسة النقدية ، كما أفدت من الجهود التى كتبت فى تصوير الحياة الأدبية عند اليونان .

وقد انقسمت هذه الدراسة بطبيعتها إلى قسمين كبيرين ، عاجلت فى الأول منهما النقد الأدبى عند اليونان قبل أرسطو ، وخصصت القسم الآخر لنقد أرسطو ، وآرائه فى الخطابة والشعر وأنواع كل منهما وخصائصه الفنية ، إذ كانت آراء أرسطو أهم ما تنبغى دراسته لتبين خصائص الأدب ومعالم النقد عندهم ؛ لأن هذه الآراء صورة تصورها للفن الأدبى وعوامل الإجابة وأسباب الإخفاق فيه .

ولم تفتنى الإشارة فى خاتمة الدراسة إلى بعض ملامح الإفادة التى أفادها علماء العربية فى مجال النقد العربى وملامح التشابه فى الدراسات البلاغية عند العرب واليونان ؛ إذ كان هذا الربط من أهم الغايات التى يعمل لها الباحثون عن أصالة الفكرة العربية ومدى تقبلها للأفكار الإنسانية النافعة .

وما توفيقى إلا بالله ؟

برؤى العربطانية

أستاذ الكرسى ورئيس قسم البلاغة
والنقد الأدبى والأدب المقارن
كلية دار العلوم — جامعة القاهرة

مصر الجديدة } ١٦ من جمادى الآخرة ١٣٨٧ هـ
٢٠ من سبتمبر ١٩٦٧ م

تمهيد

لا يزال العالم ينظر اليوم — كما كان ينظر دائماً — إلى أمة اليونان بعين الإعجاب . ولا يزال يشعر بأن في عنق الإنسانية ديناً كبيراً لهذه الأمة العريقة التي ازدهرت فيها الحضارة قبل ميلاد المسيح بمئات السنين ، ويرى أن كثيراً مما استطاعت الإنسانية أن تصل إليه في زماننا من معجزات الحضارة ومظاهر التقدم في التفكير السياسي والعلمي والفني ليس سوى امتداد لما بدأه اليونانيون ، وما أرسوه من أسس راسخة في ذلك الزمان البعيد ، ولما نشروه في أصقاع العالم التي انتقلوا إليها غزاة فاتحين ، أو طالبين للحياة والمعرفة في كل مكان حسبوه صالحاً للحياة ، أو وطناً للعلم .

وقد احتلت آراء اليونان في الطبيعة وفيما وراء الطبيعة وفي الإنسان والأخلاق ، وفي الفنون الإنسانية ، حظاً كبيراً من العناية والاعتبار ، وأخذ تراثها في التفكير السياسي والعلمي والفلسفي تقناوله الأيدي والعقول عصرًا بعد عصر وجيلاً بعد جيل بالدرس والتمحيص والنقد والإضافة والتهديب .

أما الأدب اليوناني ، فقد حظى عند سائر الأمم التي وقفت عليه بما لم يحظ به أدب من الآداب الإنسانية ، ولا تستثنى من ذلك الآداب المعاصرة ، وأقبل عليه الشعراء والخطباء ، وكتاب القصص والمسرحيات بالقراءة والدرس ، ومحاولة التعرف على نواحي الإبداع

فيه ، والعوامل المؤثرة في تأليفه ، والأسرار التي أدت إلى تقدير الإنسانية له ، وموالاته الاهتمام به .

وكذلك فعل نقاد الآداب في كل زمان ، فقلما خلت آثارهم من الإشارة إلى هذا الأدب الذي أخذوا يقيسون ما استحدثت من فنون الأدب بالأصول الأولى التي خلقتها الأمة اليونانية من آثار شعرائها وخطبائها ، وقلما خلت آراؤهم من الانتفاع بالآراء النقدية التي سبقهم إليها أفلاطون وأرسطو في فنون الشعر والخطابة .

والرومان في العصر القديم حين حاولوا التمثيل اتخذوا أكثر الموضوعات لقصصهم من القصص اليوناني « فقصة أوديب مثلاً عرض لها منهم غير شاعر ، وامتازت قصة سينيك من هذه القصص التي وضعها الشعراء اللاتينيون . وجرى الأمر على ذلك بعد النهضة الأوربية في العصر الحديث ، فاستعار شعراء التمثيل من الإنجليز والألمان والإيطاليين والفرنسيين خاصة موضوعات شعرهم التمثيلي من تمثيل اليونان والرومان ، وقد وضع الشاعر الإنجليزي « دريدن Dryden » في القرن السابع عشر قصة أوديب كما وضع الشاعر الإيطالي « ألفييري Alfieri » في القرن الثامن عشر قصة أوديب أيضاً . أما الفرنسيون فقد فتن شعراؤهم وكتابهم بقصة أوديب منذ أواخر القرن السادس عشر إلى الآن ، وقد وضع « كورني Corneille » قصة تمثيلية لأوديب فتن بها معاصروه ، ووضع « فولتير Voltaire » في أول القرن التاسع عشر قصة لأوديب كثر حولها الحديث والنقد ، ووضع شاعران فرنسيان هما « دي سيس Ducis » و « شينييه Chenier » قصتين لأوديب في أواخر القرن الثامن عشر

وأوائل القرن التاسع عشر . أما في هذا القرن العشرين فقد عني بأوديب الكاتب الفرنسي « أندريه جيد Andre Gide » كما عني به الكاتب الشاعر المعروف « جان كوكتو Jean Cocteau » في قصته المشهورة « أداة الجحيم » فأنت ترى أن السنة اليونانية التي أتاحت للشعراء ألا ينفروا مما سبقوا إليه قد أصبحت سنة أدبية إنسانية شائعة على اختلاف العصور . وأنت ترى كذلك أن قصة « أوديب » وحدها قد شغلت شعراء كثيرين في الأمم المختلفة على اختلاف العصور ، وما زالت تشغل الشعراء والكاتب إلى الآن ، وأكبر الظن أنها ستشغلهم دائماً^(١) .

وتلك صورة من صور العناية بقصة واحدة من القصص اليوناني ، هي قصة « أوديب » التي روتها الأساطير اليونانية منذ أبعد العصور ، وكتبها « هوميروس Homeros » في منتصف القرن التاسع عشر قبل الميلاد ، في النشيد الحادي عشر من « الأوديسة » وعرض لها بعده ثلاثة من كبار شعراء اليونان في القرن الخامس قبل المسيح هم « اسخيلوس Aischulos » و « سوفوكليس Sophokles » و « يوريبيدس Euripides » كما عرض لها شعراء آخرون من اليونان .

ولم تكن الاتباعية « الكلاسيكية » التي أصبحت مذهباً كبيراً من مذاهب الأدب والفن ونقدها ، وكان لها أنصار يدعون إليها ويدافعون عنها ، سوى دعوة إلى تمجيد الآداب والفنون القديمة ، وإلى

(١) أوديب . تيسوس : مقدمة الدكتور طه حسين ١٩

إحياء معالمها باحتذاء نهج مؤلفيها ، لأنها في نظر دعايتها أ كمل صور
الفنون وفي مقدمتها الأدب اليوناني . وكان في مقدمة أصحاب ذلك التمجيد
الشاعر الناقد الفرنسي المعروف « بوالو Boileau » (١٦٣٦ - ١٧١١)
والشاعر الناقد الإنجليزي « جون دريدن » (١٦٣١ - ١٧٠٠)
وأعظم شعراء الإنجليزية في القرن الثامن عشر « الكزاندر بوب
Alexander Pope » (١٦٨٨ - ١٧٤٤) الذي يقول إن المصادر
الرئيسية التي يستقى منها النقد ثلاثة هي فكرة الطبيعة ، وفكرة آثار
السلف ، وفكرة العقل . وليس معنى هذا أن الأديب مطالب بأن
يكون موزعاً بين هذه الثلاثة ، لأن سلطان كل من هذه المراجع
مثبت لسلطان الآخرين . فالواجب أولاً أن تتبع الطبيعة ، ولكن لكي
يتسنى لك ذلك لا بد من دراسة آثار القدماء ، لأن القدماء كانوا
على وفاق مع الطبيعة . وليس هناك خلاف بين الطبيعة وبين الشعر
القديم . ودراسة شعر القدماء معناها دراسة الفن الذي ينطبق دائماً على
العقل ، فإن الدرس الأول الذي تتعلمه من القدماء هو أن الشعر يجب
أن يخضع للقواعد التي يملئها العقل^(١) .

وبحسبنا هذه الإشارات الموجزة لتبين مدى اهتمام الإنسانية وعنايتها
بالأدب اليوناني سواء في مجالات المتابعة والتقليد ومحاولات الإبداع
والتجديد ، لننتقل إلى الحياة الأدبية عند قدماء اليونان ، وإلى الآثار
النقدية والآراء التي قوّم بها هذا الأدب اليوناني الخالد .

(١) لاسل أبركرمبي (قواعد النقد الأدبي) ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ١٦٥ .

١ الحياة الأدبية في بلاد اليونان

ارتبط أدب قدماء اليونان ارتباطاً وثيقاً بمعتقداتهم الدينية ومعبوداتهم التي ألهمت الشعراء والكتاب ، وخلدت أعمالهم الأدبية التي عاشت زماناً طويلاً ، وحفظها التاريخ حتى وصل إلينا منها شيء كثير . وقد عبد اليونان في تاريخهم القديم عدداً من الآلهة كانوا يقدسونهم ويبنون لهم المعابد ، وقيمون لهم الأعياد ، ويؤدون الطقوس والشعائر الدينية ، ويتقربون إليهم بالأضاحي والقرابين . « وكان هؤلاء الآلهة يقيمون في زعمهم في قمة الأولمب ، ويؤلفون حكومة ملكية على رأسها « زيوس » ، وكلهم في صورة بشرية إلا أن سائلاً عجيباً يجري في عروقهم فيكفل لهم الخلود ، وهم أقوى من الأبطال وأسرع حركة ، يظهرون للناس ويختفون كما يشاءون ، ويسكنون قصوراً فخمة في السماء ، يقضون فيها حياة ناعمة في ربيع مقيم ، يأكلون ويشربون ، ويتزاوجون ، ترحمهم السهام والرماح ، فيتألمون وينتحبون . وهم حادثون ، وجدوا في الزمان ، وما يزالون خاضعين لتعاقب الأيام .

وهم على مثل هذا النقص من الناحية الخلقية لهم شهواتهم وعصبياتهم يتفرون أحزاباً ، ويتدخلون في منازعات البشر ، يؤيد بعضهم اليونان ويناصر البعض الآخر أهل طروادة ، يتشائمون ويتضاربون ، يخونون ويفترون ، لا يرعون من البشر إلا من يتقرب إليهم كيفما كانت

أخلاقه ، ويذهبون في رعايتهم لمختاريهم إلى حد أن يهبهم التوفيق في الخديعة ، أو المهارة في السرقة ، لا يحفلون بعدل أو ظلم إلا فيما ندر^(١) .

ومن أشهر آلهة الأولمب « زيوس » كبير الآلهة ، وهو عندهم خالق السماء والأرض ، و« آريس » إله الحرب ، و« أبوللون » إله الشمس والموسيقى ، و« بوسيدن » إله البحار والزلازل والبراكين ، و« هرميس » رسول زيوس وغيره من الآلهة ، و« هيرا » كبيرة الآلهة وزوجة زيوس ، و« ديميتر » إلهة الزراعة والحبوب ، و« أثينا » إلهة الحكمة والذكاء ، و« أفروديتا » إلهة الجمال والحب ، و« ديونوسوس » إله الخمر . . . وكان هؤلاء الآلهة يمثلون في نظرهم القوى الطبيعية التي تؤثر في الكون والحياة ، وما يصطرع فيها من قوى الخير وقوى الشر ، كما كانوا يرمزون بهم للمثل الخلقية والفكرية ، ويؤلفون حولهم القصص والأساطير ، يصفون فيها ألوان الصراع الذي كان بينهم . فكل إله من آلهتهم ، أو بطل من أبطالهم ، قصة حياة تبرز فيها معالم بطولته وأسطورة تسرد أعماله وكفاحه ، وما أبلى من بلاء حتى وصل إلى درجة الألوهية ، وحتى استحق هذا التقديس . ولقد دخلت هذه الأساطير إلى قلوبهم ، وتكونت منها عقيدة الشعب اليوناني الذي ظل يعتقد بقوة الآلهة وأثرها في توجيه حياته وأعماله ، حتى أخذ هذا الإيمان يتضاءل رويداً رويداً ، ثم يتلاشى أخيراً أمام سلطان العقل الذي أخذ

(١) انظر (تاريخ الفلسفة اليونانية) ليوسف كرم ص ٣ .

بشكك في تلك الخرافات ، ويفقد تلك الأساطير ، حين تتطور الحياة الفكرية وترتقى في عصر يوريبيدس (٤٨٠ -- ٤٠٦ ق . م) الذي آمن بالعقل وحده ، وخرج على التقاليد كلها ، وسخر من تلك الخرافات ورأى أن الإنسان لا تربطه بالآلهة أية رابطة ، لأنه سيد نفسه ، يتصرف كيفما يشاء في غير حاجة إلى مرشد أو دليل ، لأنه لا يعترف بشيء سوى العقل يحكمه ويهتدى بهديه^(١) . . . وبذلك تفقد الأساطير جلالها ، وتفقد الآلهة قداستها .

ولقد سجل الشعر اليوناني تلك الأساطير التي أصبحت عقائد للشعب اليوناني ، وأناشيد يتغنى بها في الحفلات والاعياد ، ثم كانت من بعد ملاحم ومسرحيات يقوم بتمثيلها عدد كبير من الممثلين والمنشدين وتشهدها في المسارح الألوف الكثيرة من النظارة ، فقد كانت أسطورة « ديونوسوس » إله الخمر موضوعاً لمقطوعات الشعر اليوناني التي كانت تعرف بالديثورامبوس « Dithurambos » التي كانت تنشد في أعياد هذا الإله ، وفيها الحديث عن ميلاده وتفاصيل حياته ، والأخطار التي واجهها ، ويقول هيرودوت إن « أريون Arion » كان أول من ابتكر الأناشيد الديثورامبية عام ٦٥٠ ق . م ، وعلمها أفراد الجوقة في كورينثة ، فكان أول من صاغ هذه المقطوعات في صورتها الأدبية ، وإن لم يكن أول من ابتكرها أو أول من أعطاها اسمها ، لأن كلمة « ديثورامبوس » ما هي إلا لقب قديم جداً من ألقاب ديونوسوس ، ولكنه كان أول من خلق من هذه الأناشيد البدائية فناً أدبياً^(٢) .

(١) دراسات في المسرحية اليونانية للدكتور محمد صقر خفاجة ١٠ .

(٢) المصدر السابق ١٥ .

ولقد تطورت هذه الأناشيد الديثورامية حتى أصبحت فنا رفيعا من فنون الشعر الفنائى ، وقد عدّها أرسطو أساسا للمسرحية بنوعيتها المأساة والمهابة^(١) ..

وفى طليعة الأعمال الأدبية التى خلدها الزمن ، وأصابته من اهتمام الأدباء ما لم يصبه غيرها ، الملحمتان الخالدتان « الإلياذة Iliad » و « الأوديسا Odyssey » وتنسبان إلى شاعر اليونان الأكبر « هوميروس »^(٢) .

وتتألف الإلياذة من ١٥٥٣٧ بيتا ، موزعة على أربعة وعشرين نشيدا . يصور فيها هوميروس حوادث الأسابيع الأخيرة من حرب طروادة التى استمرت ما يقرب من عشرة أعوام .

وتقوم الخرافة فى الإلياذة على قصة خصومة بين ثلاث من إلهات اليونان ، أوقعت بينهم الإلهة « إيريس Iris » شقاقا ، وذلك أنها أخذت تفاحة ، ونقشت عليها عبارة « إلى ربة الجمال » وكان بين الحضور « أفروديتا » إلهة الحب والجمال ، « أثينا » إلهة الحكمة والذكاء ، و « هيرا » كبرى الإلهات وزوجة « زيوس » كبير الآلهة .

وكانت كل إلهة منهم تزعم لنفسها السيادة فى دولة الجمال ، وترى بذلك أنها صاحبة الحق فى التفاحة . . فقرر كبير الآلهة

(١) انظر (فن الشعر) ١٤ — ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .

(٢) رأى السائد أن الإلياذة والأوديسا من صنع هوميروس ، ويقال لانهما لعدد من الشعراء شاركوا فى تأليفها ، ويرى أصحاب هذا القول أن هوميروس شخصية أسطورية لا حقيقة لها ، وجعل اسمه رمزا للشعراء الذين اشتركوا فى نظم الملحمتين .

« زيوس » أن يكون الحكم بينهم « باريس بن برياموس » ملك طروادة فقضى بأن « أفروديتا » أشدهن فتنة وأعظمهن جمالا ، لأنها وعدته بالزواج من أروع امرأة ، من « هيلينا » زوجة « منيلاوس » ملك اسبرطة ، وشقيق البطل « أجاممنون » ..

وساء هذا الحكم الإلهتين أثينا وهيرا ، وقررتا الانتقام من مدينة طروادة بالانضمام إلى بلاد اليونان في حربهم ضدها .

وتوحي أفروديتا إلى باريس بالذهاب إلى بلاد اليونان لأخذ هيلينا التي أغرتها الإلهة بالاستجابة له والرحيل معه .

ويبحر « باريس » إلى بلاد اليونان ، وينزل ضيفاً على « منيلاوس » ملك اسبرطة ، فيكرم وفادته ، ولكن الضيف يسىء إلى مضيفه ، ويفتن زوجته « هيلينا » ويفريها على أن تفر معه إلى بلده طروادة ، وعند ذلك يفضب ملوك اليونان ، ويصممون على غسل هذه الإهانة ، فيجمعون أمرهم ، ويعمدون جيشاً عظيماً يبحرون به تحت قيادة البطل العظيم « أجاممنون » ليستردوا هيلينا زوجة ملكهم ، ويدمروا مدينة طروادة . وكان على رأس جيش طروادة « هكتور » وهو الابن الأكبر لبرياموس ملك طروادة .

وانقسم الآلهة في القتال معسكرين ، فكانت أثينا وهيرا في جانب اليونان ، لتنتقم من « باريس » وأهله بما أساء إليهما . أما أفروديتا ومارس إله الحرب فكانا في جانب طروادة ، ووقف « زيوس » و « أبولو » على الحياد ! وتستمر الحرب تسع سنوات حتى يدب الخلاف بين أجاممنون Agamemnon وأخيل Achilles من أبطال الجيش

اليونانى . وتبدأ قصة الإلياذة من وقوع هذا الخلاف بين البطلين العظيمين^(١) .

وتتألف الأوديسا من اثني عشر ألف بيت ، يقسمها النقاد مثل الإلياذة أربعة وعشرين نشيداً ، وهى تلى الإلياذة فى تاريخ نظمها ، وتترتب أحداث الأوديسا على أحداث الإلياذة ، فقد سقطت طروادة فى أيدي الإغريق ، واستعاد « منيلاوس » زوجته « هيلينا » ، وعاد بها إلى اسبرطة كما عاد سائر أبطال الإغريق إلى أوطانهم ما عدا - « أودوسيوس » الذى لبثت زوجته « بنيلوبا » وابنه « تليماخوس » برقبان عودته إلى وطنه « إيثاكا » ، وذلك لأن أودوسيوس خاطر وغامر ، وتصور الأوديسا قصة هذه المغامرات .

وتنقسم الأوديسا إلى ثلاثة أجزاء رئيسية :

(١) أعمال « تليماخوس » وتتضمن الأناشيد الأربعة الأولى وسميت باسمه لأنه هو الذى يقوم بالدور الأول فيها .
(٢) مغامرات « أودوسيوس » ويصفها الشاعر فى الأناشيد السبعة التالية .

(٣) انتقام « أودوسيوس » ويشمل الجزء الأخير من الملحمة ، ويحدثنا فيه الشاعر عن رجوع أودوسيوس إلى وطنه وتخلصه من أعدائه الذين كانوا قد استولوا على قصره ، وأرادوا أن يرغموا زوجته على الزواج بواحد منهم .

(١) يجد القارئ شيئاً من تلخيص أساطير الإلياذة فى كتاب « قصة الأدب فى العالم » ١٣٤/١ وفى « تاريخ الأدب اليونانى » ٤٥ وفى كتاب « فى أصول الأدب » للزيات ٢٢٩

ويبدأ الشاعر الملحمة مستلهمًا ربّات الشعر ، ثم يصف لنا الأحوال التي تعرض لها أودوسيوس عند عودته إلى وطنه بعد انتهاء حرب طروادة .

ويشرح الشاعر كيف ضل البطل الطريق في عرض البحر ، وكيف قذفت به الأمواج من جزيرة إلى أخرى . وينتقل الشاعر من ذلك إلى قصر البطل في جزيرة « إيثاكا » حيث يبدد أعداؤه ثروته ، ويضايقون ابنه الصغير « تليماخوس » وزوجته الوفية « پنيلوبا » .

وتبدو الإلهة « أثينا » متخفية في صورة صديق من أصدقاء أودوسيوس تنصح ابنه بالذهاب إلى بولوس واسبرطة ، ليعرف أخبار أبيه ، ثم تحضر له سفينة وتساعد على الإبحار إلى مدينة بولوس وترافقه أثينا ، ويستقبلهما الملك بالترحيب ، ويسأله تليماخوس عن أبيه فيروي له أخبار ملوك اليونان الذين رجعوا إلى بلادهم بعد حرب طروادة ، ويأسف لأنه لا يعرف شيئًا من أخبار أبيه ، وينصحه بالتوجه إل اسبرطة لعل ملكها يدلّه عليه .

ويصل تليماخوس إلى اسبرطة ويقابل ملكها منيلاوس ، فيخبره أن أباه أسير في جزيرة إلهة البحر « كالويسو » وعندئذ يقرر تليماخوس العودة إلى إيثاكا .

وينقلنا الشاعر فجأة إلى هذه الجزيرة قبل رجوع الفتى إليها ، ونجد الأعداء ينصبون له شركا يقع فيه عند عودته ، وتخاف أمه عليه ، وتضرع إلى أثينا أن تحميه ، فترسل لها حاكمًا يطعمها على مصيره .

ثم يحدثنا الشاعر عن الجزيرة التي تقيم فيها « كالوپسو » وأن « زيوس » قد أمرها بإطلاق سراح أودوسيوس بعد سبع سنوات . ويصنع البطل زورقاً ويبدأ رحلته ، ولكن سرعان ما يغضب يوسيدون ، ويضرب البحر بشوكتة فيضطرب اضطراباً شديداً ، ويقذف بالزورق في مهب الرياح ، ويظل البطل في كفاح مستمر ونضال مرير حتى يصل إلى جزيرة الفيكيان حيث يجد غابة ينام فيها . وتذهب نوسيكا — ابنة ملك الجزيرة — إلى شاطئ النهر ، فتجد أودوسيوس وتعجب به ، وتذهب به إلى قصر أبيها ، ويرحب به للملك والملكة ، فيصف له الأخطار التي تعرض لها ، ويطلب منه العون على العودة إلى وطنه .

وفي الجزء الأخير من الأوديسا الذي يسميه النقاد « انتقام أودوسيوس » يصف هوميروس عودته إلى إيثاكا ، وانتقامه من أعدائه ويشرح الدور الذي تقوم به الإلهة « أثينا » في مساعدته حتى يتم له النصر على أعدائه ، ثم تعقد الصلح بينه وبين أقارب أولئك الأعداء الذين تخلص منهم ، وهكذا تنتهي الأوديسا بنشر الوثام والسلام بين الفريقين^(١) .

كل ذلك يصوره الشاعر هوميروس تصويراً رائعاً زاخراً بالمغامرات والمفاجئات التي يلعب الخيال في تأليفها دوراً كبيراً . فقد وصفت الإلياذة المعارك الحربية ، وصورت الأوديسا المغامرات البحرية بين بلاد

(١) تاريخ الأدب اليوناني ٥١ .

اليونان في ذلك الزمان البعيد ، كما صورت معتقدات الشعب اليوناني في ماضيه القديم . ولقد ألفهما هوميروس الذي عاش في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد ، وكان يتقرب إلى الملوك والأمراء بهذا الشعر الذي ينشدون رواثمه ، وفيه أخبار الآلهة التي كان يزعم أولئك الملوك أنهم أبناؤها وأحفادها .

والشعر القصصي مصوغ كله على الوزن المعروف بالوزن السداسي « Hexameter » وهو الذي يتكون البيت فيه من ست تفعيلات ، وهو وزن رطب يساعد الشعراء على استيفاء المعاني التي تتألف منها الملحمة التي تتألف من تلك الأبيات الطوال .

ولقد حاول كثير من شعراء اليونان بعد هوميروس أن يقلدوه ، ولكنهم لم يستطيعوا بلوغ ما بلغ من عظمة الشعر والإبداع في القصص فيه .

على أن عظمة الشعر اليوناني لم تقف عند هوميروس ولم تقتصر على ملحمتيه الخالدين الإلياذة والأوديسا ، بل إننا نجد كثيراً من الشعراء الذين عرفهم الأدب اليوناني ، ونعرف كثيراً من القصائد التي ظفرت بالشهرة والتقدير ، وإن لم تبلغ مبلغ الإلياذة والأوديسا ، وإن لم يصل أصحابها من تقدير اليونان ومن الخلود في عالم الشعر إلى ما وصل إليه هوميروس .

ومن هؤلاء الشعراء المبدعين « هيسiodوس » الذي عاش بعد هوميروس بزمان قليل ، وإلى « هيسiodوس » ينسب « الشعر التعليمي » الذي خلق منه فناً بلغ به خد الكمال ، ومن أشهر مؤلفاته قصيدته

التي تسمى « الأعمال والأيام » ويتمثل فيها التطور الأدبي والسياسي والاجتماعي في حياة اليونان ، فليس فيها ذلك التقديس الممهور للملوك أبناء الآلهة وأحقادهم ، بل إن هسيودوس يحمل فيها حملات عنيفة على الملوك والأمراء والحكام الذين يصفهم بالجشع والرشوة ، ويتحدث فيها عن العمل وعن العدالة ، وعن الزراعة والحقول ، وما يتصل بها من أعمال ، ويقدم نصائح عملية وإرشادات للفلاحين تنفعهم في حياتهم الخاصة والعامة .

ولهسيودوس قصيدة أخرى من نوع آخر من الشعر التعليمي ، وهي قصيدته التي تسمى « أنساب الآلهة » وقد ألفها ليعلم اليونان أصل دينهم ونشأته وأخبار آلهتهم .

أما (الشعر الغنائي) فقد برع فيه اليونان منذ أقدم المصور ، بل إنه يسبق شعر الملاحم في النشأة والظهور ، لأن الشعر يبدأ أولا حديثا عن النفس وعن آمالها وآلامها ، وشرحا لتجاربها ووصفا لمواطنها وهذا ما اصطلح على تسميته « الشعر الغنائي » وهو عند اليونانيين أنواع ، على حسب أغراضه وأوزانه ، ومنها :

الأوليغوس « Eolegos » ومعنى هذه الكلمة في الأصل (المزمار) ، ثم أصبحت تطلق على القصيدة التي تنشد بمصاحبة المزمار أو الداي ، وكانت تتألف من عدة مقطوعات ، وتتكون كل مقطوعة من بيتين أحدهما في الوزن السداسي والأخرى في الوزن الخماسي ، ثم استعملت كلمة « اليغوس » ابتداء من القرن السابع قبل الميلاد للدلالة على كل قصيدة تعبر عن مختلف الخواطر والأفكار ، وتتناول

شئى الموضوعات ، ثم صارت تطلق على الأناشيد الحربية والأغاني
الغرامية والأشعار السياسية والقصائد الأخلاقية والحكمية . ولذلك
فإن هذا الشعر لا يتميز إلا بوزنه ونظام مقطوعاته التى تتألف كل
منها من ييتين أحدهما سداسى التفاعيل ، والآخر خماسيها . أما موضوعاته
فإنها متباينة أشد التباين .

ومنها الإيامبوس « Iambos » ومعنى هذه الكلمة الضحك والسخرية
ثم أصبحت تطلق على شعر الهجاء والتهكم . وسبب التسمية فيما
يقال أن الإلهة ديميتر — إلهة الزراعة والحبوب — كانت تبحث عن
ابنتها فقابلت فتاة مريحة اسمها إيامبا « Iimbe » أخذت تخفف من حزنها ،
وتلاطفها ببعض النكات ، لتفسيها همومها . فأراد الشعراء تمجيد اسم
هذه الفتاة ، فأطلقوه على هذا الشعر . وقيل إن هذا الاسم مشتق من
فعل يونانى معناه يرمى أو يقذف ، وكان ينشد بادىء الأمر بمصاحبة
الموسيقى ، ثم تخلص منها . وكان عند نشأته مرحاً فكاهياً ، ثم
تحول إلى هجاء لاذع ، طابعه الهجوم على بعض الأفراد ، ثم ارتقى
وصار نقداً شديداً هدفه الإصلاح . ويقول أرسطو إن « أقراطيس »
كان أول من نبذ النوع الأيامبى ، وفكر فى معالجة الموضوعات العامة
وتأليف الخرافات^(١) .

ومنها الديثورامبوس « Dithurambos » وهو نشيد كان يغنى
به فى أعياد إله الخمر « باخوس » أو « ديونيسوس » وقد سبقت
الإشارة إليه .

(١) انظر (فن الشعر) ١٧

ومن الشعر الغنائى أيضاً (أغنيات الحب والزواج) التى ظهرت
بأدىء الأمر على شكل مقطوعات شعرية عن الحب وما يصحبه من هجر
ولقاء وخصام ووفاق ، أو مقطوعات تصف المآدب وما يقدم فيها من
ألوان الطعام وأصناف النبيذ .

ومنه (أغانى النصر) التى كان الشعراء يشيدون فيها بالفائزين فى
المباريات الرياضية ، ويترنمون بها فى حفلات تقام لهم بعد المباريات ، أو
يستقبلونهم بها عند عودتهم إلى أوطانهم^(١) .

ثم كانت المسرحيات الشعرية التى نبغ فيها شعراء اليونان ، وخلدت
أسماءهم فى تأليف المأسى من أمثال : إيسخولوس ، وسوفوكليس ،
ويوريبيدس ، وفى تأليف الملاحى من أمثال : خيونبديس ، وكرايتيدوس
وأريستوفانيس وغيرهم .

ويمكن القول بوجه عام بأن الشعر القصصى أو شعر الملاحم قد
سيطر على بلاد اليونان ثلاثة قرون من القرن الحادى عشر قبل الميلاد
إلى القرن الثامن قبل الميلاد . ثم سيطر الشعر الغنائى ثلاثة قرون أخرى
من الثامن قبل الميلاد إلى الخامس . وأخيراً سيطر الشعر التمثيلى خلال
القرنين الخامس والرابع . ومنذ القرن الرابع يمكن القول بأن عصور
الإنتاج الحقيقى قد انتهت بغزو المقدونيين لبلاد اليونان وتحتيطهم
لاستقلال مدنها^(٢) .

(١) راجع تاريخ الأدب اليونانى ٧٠ و ٨٨ .

(٢) قصة الأدب فى العالم ١/ ١٦٠ .

وإذا كان الشعر عند أمة اليونان قد حظى بأوفر حظ من عناية الشعراء بتأليفه ، وعناية الشعب اليونانى بإنشاده وتمثيله ، فقد كان من الطبيعى أن ينشأ عندهم فن النقد لتقويم هذا التراث الضخم ، وبيان ما فيه من زيف أو ضعف ، وللإشادة بالمثل الجيدة منه .

* * *

وكذلك ازدهر فن (الخطابة) عند اليونان القدماء ، بل ربما فاق هذا الفن فى ازدهاره وعظمته عظمة فن الشعر . وذلك يرجع إلى ما كان يتمتع به اليونان من حرية الرأى وحرية التعبير عن آرائهم فى عصر الديمقراطية وحكم الشعب ، حتى أصبحت الخطابة علماً من العلوم يتلقاه شباب اليونان من أساتذة خطباء ، يجيدون فن الخطابة عملاً ، ويجيدونه علماً ومعرفة بأصوله الفنية ، وبعوامل النجاح فيه . ولقد أسرع أشرف البلاد بدفع أبنائهم إلى أولئك العلماء الخطباء ، ليلقنهم أصول هذا الفن الأثير فى مجتمعاتهم ، والذي يمكنهم من الوصول إلى أرفع المناصب فى البلاد ، لأن الخطيب فى نظرهم هو الرجل الذى يستطيع قيادة الجماهير وتوجيهها ، بقوة بيانه ، ونصاعة حجته ، وقدرته على الإقناع . ولقد صور هوميروس أبطاله فى الإلياذة والأوديسا خطباء يحسنون القول ، ويبدعون فى الحجة ، ويقدرّون على استمالة الجماهير وإقناعها.

ولقد كان أولئك الخطباء يتمتعون بحرية واسعة ، هى حرية الرأى وحرية القول التى كان يتمتع به اليونان فى ظلال الحكم الديمقراطى ، وحرية أخرى تبدو فى تحررهم من قيود العلم وقيود القاعدة والمنطق ،

وحاول الخطيب أن يحل محل العالم والفيلسوف ، ووقف أمام العلماء يجادلهم جدلاً حراً يرجع فيه إلى ما يجد في نفسه من الأمنى والرغبات ، يدافع عنها في حرارة ، مخترعاً الحجج والبراهين التي يسحر بها المستمعين ، غير عابىء بما يفرضه العلم وما يوجبها الخلق من مبادئ قد تقوت عليه مبدأ المنفعة الذي يؤمن به ، ويجعله أسمى أهدافه .

وقد ظهر السفسطائيون في بلاد اليونان في القرن السادس قبل الميلاد وحاولوا أن يفرضوا آراءهم على جمهور الأثينيين ، وسموا أنفسهم (المعلمين) وادعوا أنهم معلمو الحكمة ، وكانوا يرون أن العلم اليقيني مستحيل ، وأن إدراك الحقيقة العلمية غير ممكن ، فالخطباء والبلغاء في نظريتهم الأجدر بأن يسموا علماء ما داموا يستطيعون أن يقرروا ما ليس مقررأ في الواقع ، وما داموا يستطيعون أن يثبتوا أصولاً وقواعد لا أساس لها ، وبذلك يكون العلماء من وجهة نظريتهم هم صناع الكلام ومهندسو الجمل والمبارات ، وهم الخطباء والبلغاء وحدهم ، وكل ما يسميه العلماء حقائق إنما هو مظاهر لا حقيقة وراءها . ولذلك كان السفسطائيون يدينون بمبدأ المنفعة ويقدمونها على مبدأ الحق ، لأن الناس قد جبلوا على السعى وراء المنفعة ومحاوله إدراكها بشتى الوسائل ، فواجب الإنسان بل واجب العلم ذاته أن يعمل ما وسعه الجهد في سبيل المنفعة . وليست الحقيقة إلا المنفعة المدركة ، وأية حقيقة أبلغ من أن الإنسان يسعى وأدرك ما يسعى إليه ؟ وما الجدوى من البحث في حقائق الأشياء ما دامت حقائق الأشياء خفية مستترة ؟ وما الجدوى من العلم ما دامت مسائل العلم غير محققة ؟

وبذلك مهضت الخطابة ونهض الفتر الفنى ، وأصبعا مدينين فى رقيهما للسفسطائيين ، لأنهم هم الذين أكسبوا الكلام تلك الطوعية التى حملته أدق الأفكار ، وهم الذين كسوه هذا الجمال الذى عرفت به الخطابة عند اليونان والرومان فى الأعصر القديمة .

ولقد كان لأولئك السفسطائيين أثر فى التفكير الفلسفى أيضاً . فإن الفلاسفة الأولين كانوا قد أهملوا جانب الإنسان ، وكانت فلسفتهم تحوم فى أجواء بعيدة عنه ، فأصبحت الفلسفة تعنى بالإنسان وتعنى بالواقع ، وتعنى بالأشياء التى تقع تحت حسه وتخضع لحكمه ، وأصبح الإنسان فى نظر السفسطائيين هو المقياس الوحيد للأشياء .

وطوف السفسطائيون فى البلاد يعقدون المجمع للخطابة والمجالس المدرس ، ليعلموا الناس فن القول وفن النقاش والحوار . وبذلك شغلوا اليونان بجدلهم المملوء بالفصاحة والفنية فى تأليف الكلام ، بعد أن كانوا مندفعين فى اتجاهات غريبة فى التفكير حول أصول الأشياء وأصل العالم وأصل الطبيعة ومصير هذه العوالم^(١) .

وقد اشتهر عدد من أعلام الخطابة فى بلاد اليونان فى مقدمتهم جورجياس « Gorgias » ولوسياس « Lusias » وديموستينيس « Demosthenes » أشهر خطباء العالم . وعلى يد ديموستينيس بلغت خطابة اليونان أقصى درجات الكمال والإتقان .

وقد اشتهر عند اليونان ثلاثة أنواع من الخطب :

- (١) خطب المحافل ، وهى خطب المدح والذم .
- (٢) الخطب القضائية ، وقد ساعد على ازدهارها أن نظام التقاضى كان يقضى بالألا ينوب المحامون عن أرباب القضايا فى الدفاع أمام المحاكم ، بل

(١) انظر كتاب (الخطابة) لأرسططاليس ٢٢/١

كان صاحب القضية يدافع فيها عن نفسه . ولما كان كثير من المتقاضين لا يحسنون القول فإن صاحب القضية كان يذهب إلى الخطباء يعدون له ما يخطب به أمام القضاة ، فكثير المحترفون لإعداد الخطب وتعليمها . (٣) الخطب السياسية ، وكانت تلقى في الجمعية العمومية عند مناقشة سياسة الدولة وبحث مشاكلها الداخلية والخارجية .

ولقد كانت هذه الخطابة المتنوعة ، والاهتمام بها ، وانتقال آثارها الأسلوبية إلى التعبيرات الفلسفية والكتابات التاريخية من مظاهر ازدهار الفن عند اليونان ، وبذلك برع اليونان في فن المنظوم والمنثور ، وأصبح أدبهم القديم في طليعة الآداب الإنسانية .

النقد الأدبي عند اليونان

وكان من الطبيعي أن يتبع ازدهار الحياة الأدبية عند اليونان نهضة في النظر إلى هذا الأدب ، ومحاولات لنقده وتقويمه . وقد كان التفكير الأدبي يمثل جانباً مهماً من جوانب التفكير عند اليونان ، وكان التعمق في دراسة الأدب اليوناني صورة من تعمقهم في نواحي التفكير الأخرى . وقد كان كثير من العلماء الذين اشتغلوا بالبحوث الفلسفية أدباء ، كما كان منهم النقاد الذين نظروا في الآداب اليونانية نظرة المفكرين المقتربة بنظرة الخبراء بالفن الأدبي . وكذلك كان الأدب اليوناني شعره وخطابته مشحوناً بالأفكار مصوراً للعقائد التي يكثر المدافعون عن أصولها ، وإلى جانبهم من يشك في هذه العقائد وفي صحة أصولها ، وكلا الفريقين يؤيد دعواه بما يرى من حجج يحتكم فيها إلى العقل والتفكير لعله يسعفه بما يقنع عقله وبما يرضى قلبه .

فإذا كان ذلك الأدب اليوناني قد أثار كثيراً من القضايا الفكرية فلا غرو أن يكون في مقدمة ناقديه الفلاسفة والمفكرون . وكان من أبرز أولئك الفلاسفة والمفكرين ثلاثة من أعلام الفكر والفلسفة في بلاد اليونان ، هم سقراط وأفلاطون وأرسطو .

ولا شك أن كثيراً من الآراء الأولى التي أبديت في هذا الأدب المنظوم والمنثور على السواء قد اغتاله الزمن ، ولم يبق منه شيئاً . ومع ذلك فإن كثير أيضاً

من تلك الآراء قد صانه الزمان في كلمات منشورة جرت في المحاورات والمناظرات التي يتشعب فيها البحث ، ويستطرد إلى كل ماله صلة بناحية من النواحي التي يجرى حولها الحوار والمناظرة .

نقد سقراط

ولا شك أيضاً أن كثيراً من آراء سقراط^(١) قد حملها تلميذه أفلاطون كما حملها حفيده الفكري أرسطو . ولا نستطيع أن نتصور سقراط الذي بحث في الحياة وفي الإنسان والأخلاق بحثاً يهدف إلى التعرف على حقائق الأشياء ، والذي دفع حياته ثمناً لتلك الحقيقة ، يغفل عن الأدب ونقده ، وقد عاش في تلك البيئة التي عاش فيها الأدب حياة خصبة فيها شعر للملاحم والمسرحيات ، وفيها خطابة السفسطائيين الذين وصفنا طغيان تعاليمهم على الحياة الفكرية والأدبية في بلاد اليونان .

وفي كتابات أفلاطون كثير من الآراء التي نسبها لأستاذه سقراط الذي يجعله محوراً للمناقشات والحوار . وقد حار كثير من المفكرين في تلك الآراء ، وترددوا في نسبتها إلى سقراط وإلى أفلاطون . ونحن نشاهد دائماً في ترتيب المحاورات أن ثمة شخصية رئيسية يدور حولها كل الحوار ، وهذه الشخصية الرئيسية هي شخصية سقراط ، وقد دعا هذا بعض المؤرخين أمثال (جون برنت) و (الفرد إدورد تيلور) إلى حل مسألة الصلة بين سقراط وأفلاطون على أساس أن المحاورات التي

(١) سقراط فيلسوف يوناني شهير اتهم بأنه يحقر آلهة اليونان ويأفسد الشبان بتعاليمه وحوكم وحكم عليه بالإعدام ، وسقى كأس السم فات ، وهو أستاذ أفلاطون ، ويعتبر مؤسس علم الأخلاق ، لأنه أول من حاول أن يبنى معاملات الناس على أساس علمي .

يكون فيها سقراط الشخصية الرئيسية تعبر عن مذهب سقراط تعبيراً كاملاً . وفي مثل هذه المحاورات لا تكون مهمة أفلاطون حينئذ إلا مهمة الممثل الذى يضع على المسرح شخصية سقراط ، دون أن يكون غرضه من ذلك أن ينسب إلى سقراط أشياء لم يقل بها^(١) .

وأغلب الظن أن أصول هذه الآراء التى أوردها أفلاطون فى محاوراته تمثل آراء سقراط ، ويكون الفضل فى إبرازها وتوضيحها وفلسفتها لتلميذه أفلاطون الذى أضاف إليها كثيراً من آرائه الخاصة ، ولذلك بقيت فى التاريخ منسوبة إليه .

وفى بعض دفاع سقراط عن نفسه أمام المحلفين الذين حكموا عليه بالموت نرى سقراط يعتذر لقضائه عن أسلوبه الذى خلا من الزخرف والتعقيد ، ويقول إنه لا يحب البلاغة الكلامية ، ولا يعرف بلاغة إلا بلاغة الحق ، وإن كان يستطيع أن يبرز كلامه فى أجمل حلية وأحسن معرض « لست أدرى أيها الأثينيون كيف أثر متهمى فى نفوسكم ، أما أنا فقد أحسست لكلماتهم الخلافة أثراً قوياً نسبت معه نفسى ، وأنهم لم يقولوا من الحق شيئاً ، ولشد ما دهشت إذ ساقوا فى غمر باطلهم نذيراً لكم أن تكونوا على حذر ، فلا تخدعكم قوة فصاحتى . إني إذا نسبت يئست شقة نهضت لكم دليلاً على عي لسانى ، وافتضح أمرهم ، وأنهم بذلك عالمون ، ولكنهم يمارون ولا يخجلون . أم تراه يطلقون الفصاحة على قوة الحق ؟ إذن لأشهدت أنى مصقع بليغ . ألا

(١) راجع (أفلاطون) للدكتور عبد الرحمن بدوى ٤٨ من الطبعة الثالثة .

ما أبعد الفرق بيني وبينهم ! فهم كما أنبأتكم لم ينطقوا كلمة صدق أما أنا فنخذوا الحق مني صراحاً ، ولن أصوغها عبارة خطابية منمقة كما فعلوا^(١) . .

وهذه الكلمات تدل على رأيه في الحقيقة التي ينبغي أن يتحراها المتكلم ، وينبغي أن تكون اللغة المنطقية وحدها وسيلة إبراز تلك الحقيقة .

وفي هذا الكلام أيضاً نلمح إشارة إلى السفسطائيين الذين كانوا يسحرون مستمعيهم بالعبارات الخلابية التي يفتنونهم بها ، ويحاولون إقناعهم بها دون إقناعهم بالحقيقة وبالمنطق ، وبالنظرة العقلية الخالصة فهناك نظرتان إلى اللغة : إحداهما أنها وسيلة التعبير عن حقائق الأشياء أو هكذا يجب أن تكون . والنظرة الأخرى ، وهي نظرة السفسطائيين أن هذه اللغة ينبغي أن تكون مطاوعة ، وأن تكون صالحة لتقرير جميع الآراء ، تستطيع أن تثبت المعاني والأفكار كما تستطيع أن تثبت أضدادها بالأدلة الخطابية وبوسائل البلاغة الخلابية . وكان جورجياس « Gorgias » — أحد شيوخ السفسطائيين — يقرر في دروسه أن الحقيقة لا تكفي وحدها لأن تكون محور الخطابة ، وأن الفصاحة تجعل من الخطيب عبقرياً قادراً على الاستمالة التي تجذب الجماهير إليه ، وكل فكرة خلاقية تخفى أو يجب أن تخفى أمام ما يدركه الخطيب من النجاح . وليست الخطابة في نظر سقراط علماً ، ولكنها عادة ومرانة ، لأن

(١) دفاع سقراط: من محاورات أفلاطون ٦٧ (ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود) .

فكرة الخطابة وقواعدها لا تجد سببها في الطبيعة — أى في العلم الذى تقره الطبيعة وتصدقه — ونتيجة الخطابة هى الوصول إلى الغرض الفردى الذى يلزم به الخطيب الجماعة ، ولا يمكن فى كل الأحوال أن نرجع هذا الغرض إلى سببه وأصله ، فالخطابة خارجة عن الحقيقة ، ولا يمكن تصديقها دائماً عن طريق الحقيقة ، فالخطابة عنده نوع من الجدل ، أو هى الجدل بعينه ^(١) .

وكذلك عرض سقراط بالشعراء ، للسبب نفسه ، أو لأنهم لا يعنون ما يقولون ولا يقصدون إلى الحكمة ، ولا يبحثون عن الحقيقة . فيذكر لقضاته انصرافه عن رجال السياسة بعد أن وجد أن أشهر الناس أكثرهم غباء ، وبعد أن صادف فيمن هم دونهم مقاماً رجالاً بلغوا من الحكمة ما لم يبلغه هؤلاء . ويقول « تركت رجال السياسة وقصدت إلى الشعراء ، سواء منهم شعراء للأساة وشعراء الأغاني الحماسية ، أو ما شئت من من صنوف الشعر ، وقلت فى نفسى : إن الأمر لأريب مكشوف لدى الشعراء ، وسأجدنى بإزائهم أشد جهلاً . ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم ، وحملتها إليهم استفسرهم عنها ، لعل أفيد عندهم شيئاً . أفأنتم مصدقون ما أقول ؟ واخجلتاه أكاد أستحى من القول لولا أنى مضطر إليه ، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول فى شعرهم أكثر مما قالوا هم ، وهم ناظموه ، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون فى الشعر عن حكمة ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام ، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين

(١) كتاب (الخطابة لأرسطاطاليس) ٢٦/١ (مقدمة الدكتور إبراهيم سلامة) .

ينطقون بالآيات الرائعات ، وهم لا يفقهون معناها ! هكذا رأيت الشعراء ، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يمكن أن يكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية ^(١) .

وقد كان من الشعراء من هاجم سقراط ، وهو الشاعر الهزلي « أريستوفانيس » وكان رجعيًا يمتق حرية الفكر ، وينفر من كل تجديد ، ويكره السفسطائيين ، ويعد سقراط واحداً منهم ، فصوره في رواية « السحاب » تصوراً مضحكاً ، وأظهره على المسرح مهلهل الثياب ، عارى القدمين ، يتجول في الطرقات ، يزعج الناس بأحاديثه ويقف ساعات طويلة غارقاً في تأملاته ، ساجداً في خياله ، يتردد عليه تلاميذه ضعاف الأبدان ، صفر الوجوه ، فقراء ، يتعلمون على يديه خليطاً من العلوم المختلفة مثل الهندسة والطب والفلك . ويصوره بصورة تخالف الحقيقة ، فسقراط في رأيه مغرور عى يد الحكمة ويناقش أشهر الفلاسفة والشعراء والخطباء ، ويجادلهم في فلسفتهم وعلمهم ، ويعتبر نفسه أحكم منهم جميعاً ، ثم يصوره الشاعر محلقاً في الفضاء يرصد السماء ، ويتهمة بالكفر بآلهة المدينة ، وبأنه يعلم تلاميذه كيف يعملون الحق باطلاً والباطل حقاً ، وينادي الشاعر في آخر مسرحيته بأن العدالة تتطلب حرق سقراط وتلاميذه ومدرسته ^(٢) . .

على أن في كلمة سقراط السابقة ما يدل على رأيه في مصدر الشعر وباعثه ، واعتقاده بفكرة (الإلهام) في الشعر والفنون ، ولا شك أن هذا

(١) محاورات أفلاطون : (دفاع سقراط) ٧٦ .

(٢) تاريخ الأدب اليوناني ١٦٦ .

القول كان نواة لرأى أفلاطون الذى تحدث فيه عن فكرة الإلهام وآراء غيره من الذين يقولون بأن الشعر فن وصناعة ، ولا يجيده إلا من يعرف أصول الصناعة وأسبابها الفنية .

النقد الأدبى فى مسرحية « الضفادع »

والحديث عن أكبر شعراء الملهاة « أريستوفانيس » (٤٤٨ — ٣٨٠ ق . م .) يدعونا إلى الإشارة إلى شيء من نقده للشعر فى ملهاته المشهورة « الضفادع » التى صور فيها مباراة بين إيسخيلوس ويوريبيدس بعد انتقالهما إلى عالم الموتى ، ونصب الإله ديونوسوس « إله الخمر » حكما بينهما .

وقد أخذ الشاعران يتبادلان الحجج والبراهين ، وكل منهما يحاول أن يثبت أحقيته فى التربع على عرش المأساة فى العالم الآخر . واتفقا مع الحكم على أن يحضر ميزاناً يزن به أبياتهما وألفاظهما . ويقرر بعد بحث دقيق أيهما أبرع فى نظم الشعر التمثيلى ، وأيهما أجدر أن يبعث من جديد ، ليعيد المأساة إلى مجدها القديم^(١) .

وعرفنا فى هذا الحوار الطريف الذى صوره أريستوفانيس بين الشاعرين الكبيرين الطريق التى يسلكها كل منهما فى نظم أشعاره ، وفى تأليف مسرحياته ، كما رأينا فيه نقداً أدبياً رائعاً لفن الشعر ، والمأساة بوجه خاص ، يتناول موضوعاتها وشخصياتها ولغة المسرحية

(١) اعتمدنا فى تناولنا للنقد فى مسرحية « الضفادع » على ترجمة صديقنا المرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة لتلك المسرحية — انظر (دراسات فى المسرحية اليونانية) ص ١٠١ وما بعدها .

والحوار والحركة فيها وأهدافها ، وآثارها في نفوس جمهور المشاهدين ،
وفي المجتمع الذي يعيشون فيه .

وكان من أبرز المآخذ التي أخذها أريستوفانيس على إسخيلوس
وأجراها على لسان يوريبيدس :

(١) أخذ على إسخيلوس أنه دجال يحتمل الخداع السذج من
المتفرجين الذين تأثروا بفن « فرونيخوس »^(١) الذي كان يبدأ أولاً
بإظهار شخصية ما يجعلها تجلس بمفردها ، ولا تكشف عن وجهها كأنها
دمية لا تنبس ببنت شفة ، وكان أعضاء الجوقة ينشدون النشيد تلو النشيد ،
بينما كانت شخصياته تلتزم الصمت حتى يصل إلى منتصف المأساة .

(٢) وعاب عليه استعمال الكلمات الضخمة التي يشبهها بخوار
الثيران ، لغرابتها وعدم إلف جمهور المشاهدين لها ، وأنه يشيع بذلك
جواً من الغموض والإبهام ، كما يستعمل الأسلوب المنق الأجوف الذي
يهر رونقه .

(٣) ونقده بأنه كان يلغى عقول المتفرجين ، ويكتفى بأن يعرض
على المسرح ما يثير دهشهم حين يعرض عليهم مناظر غريبة ، منها
مناظر أشخاص يمتطون الجياد المطهمة تزينها الجلاجل الرنانة ، ويعمد
إلى تصوير الشخصيات الخيالية التي تؤثر في النفوس بمظاهرها الخلاب
ولكن الناس لا يجدونها في واقع حياتهم .

وكان أبرز ما أخذه على يوريبيدس بلسان إسخيلوس :

(١) أن في شعر يوريبيدس ما تحرمه الشرائع والقوانين ، كما في

(١) من شعراء المأساة المتقدمين ، عاش بين أواخر القرن السادس ومنتصف القرن
الخامس ق م . او قد ألف تسع مآس أهمها ، المصريون ، الككتس ، الفينيقيات . . .

مسرحيته « إيولا Eola » التي يبيح فيها زواج الأخ من أخته ،
وتلك عادة يحرّمها دين اليونان وتقاليدهم .

(٢) أنه مفسد لحياة الشعب والمثل الرفيعة التي ينبغي أن يسمى
إليها ، وذلك بالقذوة السيئة التي يبرزها في مسرحياته ، فهو مثلاً قد
حل زوجات شريفات لأزواج أفاضل على شرب السم عند ما وصن
بالعار مثل « فايدرا Phaedra » زوجة ملك تسيوس ، وقد صورها في
مسرحيته « هيبوليتوس » وقد وقعت في غرام الابن غير الشرعى لزوجها
الذى سميت المأساة باسمه ، والذى أعرض عن حبها . ومثل « سثينيبيويا
Stheneboia » زوجة ملك أرجوس ، التى أحبت بليروفون صديق
زوجها ، فلما لم يبادلها حباً بحب اتهمته بأنه حاول الاعتداء عليها ،
ولما انكشف أمرها تجرعت السم فماتت .

(٣) أنه فى مسرحياته علم الشباب اللغو والثروة التى صرفتهم عن
العمل الجاد فى الساحات الرياضية ودور العلم ، وأقنعهم بضرورة الرد
على رؤسائهم ومناقشتهم والتمرد عليهم ، فانصرفوا بذلك عن أعمالهم
وواجباتهم .

(٤) وأنه كان يتخير أشخاص مسرحياته من المواطنين الجبناء ،
ومن المتسكعين فى الميادين ، ومن المهرجين والأشرار .

(٥) وأنه ألبس الملوك ثياباً مهملّة مضحكة ، حتى يظهروا أمام
الناس فى صورة تثير الشفقة ، وبذلك أصبح الناس جميعاً يتباكون
ويدعون الفقر ، ويرتدون الخرق البالية ... وعرض على المسرح نساء

فاسدات ، ونساء يلدن في المعابد ، وبنات يتزوجن من إخوانهن . . .
وبذلك غصت المدينة بالمهرجين والمضحكين الذين يخدعون الشعب دائماً ،
ولم يبق من يستطيع أن يحمل شعلة السباق بعد إهمال الرياضة وتمريفاتها .
وقد استخلص أريستوفانيس تلك العيوب وغيرها من شعر الشعارين
وضرب له الأمثلة من أعمالهم الأدبية ، وكان بذلك ناقداً أدبياً موضوعياً
عارفاً بفن الشعر وأصوله في ذلك الزمان المبكر .

وكان مع تلك المآخذ التي أخذها على الشعارين الكبارين ناقداً
منصفاً ، لا ينظر إلى العيوب وحدها ، لأن غايته من هذا النقد الإنصاف
والبناء والإرشاد والتوجيه ، ولذلك أحصى محاسن كل من الشعارين ،
كما أحصى عيوبه ، ودافع عن كل مهمة الدفاع الذي يوجبه فهم حقائق
الأدب ، ومعرفة خصائصه وأهدافه . ولذلك كان نقده نقداً بناءً يذكر
السيئات ، ويشيد بالحسنات . وتلك طبيعة النقاد المنصفين الذين يفيد
الأدباء من تقدم ، ولا يتأذون بما يأخذونه عليهم من المهنات والعيوب
ومن أمثال الحسنات التي عددها لكل شاعر من الشعارين ، والدفاع
الذي دافع به عن كل منهما :

(١) أن الصمت الذي يلتزمه الممثلون في أوائل مسرحيات أسخيلوس
يجبه كثير من المشاهدين ، الذين يفضلون السكون ، ويجدون أكثر
إمتاعاً من ثروة الممثلين التي تضيع بها أكثر المسرحيات .

(٢) أن أسخيلوس كان يستمد مسرحياته من الأشخاص النافعين
من الرجال الشجعان ، ومن الشبان الأقوياء ، وليسوا من المواطنين الجبناء

ولا من المتسكعين في الميادين ، ولا من المهرجين الأشرار ، كما كان يفعل يوريبيدس ، أو كما كان يتخير أشخاص مسرحياته ، بل كان يتخيرهم من الشجمان الذين يحيون بين الرماح والحرايب والدروع والقبعات والحوذات التي يزيناها الريش الأبيض ، ليعلم الناس الشجاعة ، كما يبدو ذلك في مأساته « سبعة ضد طيبة » التي يملؤها « إريس Iris » إله الحرب . وكل من رآها يتوق بشدة إلى خوض المعركة .

(٣) ويدافع عن أسلوب أسخيلوس المنمق بأنه يتحتم على الشعراء أن يتذكروا التعبير السامي ، ليناسب الأفكار والحكم الرائعة ، وأن لغة الشعر ينبغي أن تكون لغة ممتازة مهذبة .

(٤) ويثني على يوريبيدس بأنه بعد أن تسلم المأساة من أسخيلوس جعل ألفاظها أخف وطأة ، وخلصها من الكلمات الثقيلة ، وتجنب فيها الغموض والإيهام .

(٥) وبأنه جعل أول شخصية تشرح بمجرد ظهورها على المسرح فكرة المسرحية الأصلية ، ولم يسمح لأحد الممثلين أن يقف بلا حراك ، بل جعل الجميع يشتركون في الحوار ، السيد والسيدة ، والصبي والمجوز ، والعبد أيضاً ، وبذلك كان المسرح لا يخلو من الحركة ولا يخلو من الحوار .

(٦) وأنه علم المتفرجين كيف يتكلمون ، وكيف يطبقون القواعد الدقيقة ، وكيف يتذوقون الشعر ، وكيف يفكرون ويصرون ويفهمون ، وذلك بقدرتهم على متابعة المسرحية ، وفهم حوارها ، وتفاعلهم مع أحداثها .

(٧) أن يوريبيدس لم يحى مسرحياته في بروج عاجية ، بل هبط بها إلى مستوى الحياة ، فعرض على المسرح صوراً من الحياة للنزلية المألوفة ، وبذلك ارتقى بجمهور المتفرجين ، إذ مكنهم من دراسة مسرحياته وانتقادها ، فجعلهم قادرين على تتبعها وتحليلها ، لأنها تنبع من حياتهم التي يعيشونها .

ولا شك أن هذا النقد الذى أجراه على لسان الشاعرين أو أحدهما يمثل وجهة نظر محترمة ما تزال أصداؤها تتجاوب في زماننا . ويجد هذا النقد ميدانا فسيحاً له في أيامنا ، حتى يصبح مقياساً من أهم المقاييس في الحكم على المسرحيات وتقديرها . ولا يقتصر اعتباره على الشعر المسرحى وحده ، بل يتجاوزه إلى فنون الأدب كلها ، بل إلى سائر الفنون الإنسانية التى أصبحت تقاس بمدى قربها من الجماهير ، وتحديثها عن مشكلاتهم اليومية ، وحياتهم في المجتمعات ، ووصف آلامهم وآمالهم .

وكذلك تضمنت هذه المسرحية الرحة كثيراً من جد القول في أصول فن الشعر ، ولا سيما فن المسرحية ، وفيما ينبغى أن يحتذيه الشعراء الجيِّدون من تلك الأصول .

فالشاعر ينبغى أن يكون بارعاً في فنه ، قادراً على التوجيه ، عاملاً على بناء مجتمع قوى سليم ، وتربية مواطنين صالحين ، كما كان يتحرى ذلك أسخيلوس الذى خلد شعره ، وعاش في الدنيا ولم يموت بموته . وأجدر الموضوعات التى ينبغى أن يعالجها الشعراء هى الموضوعات التى تعلم الأمم وتسمو بها ، وتوجهها نحو الخير والعق وخدمة الوطن .

ولأنما يحوز الشاعر الإعجاب ببراعته وقدرته على التوجيه ، والشاعر الذي يشيع الفساد والضعف في المجتمع جعله أريستوفانيس يستحق عقوبة الإعدام . كما يشيد أريستوفانيس بأولئك الشعراء الخالدين الذين علموا أمتهم وهذبوها مثل « أورفيوس » الذي بشع جريمة القتل ، و « موسايوس » الذي علمهم معالجة الأمراض ، وسبيل الشفاء منها ، ومثل « هيسودوس » الذي علمهم فلاحه الأرض وأعمال الزراعة ، وعرفهم مواسم الفاكهة — أما « هوميروس » فيسميه الشاعر الرباني الذي استحق التمجيد والخلود ، لأنه علمهم أموراً نافعة ، مثل تنظيم المعارك والشجاعة في الحروب والاستعداد لها .

وأوجب على الشاعر أن يذكر الفضيلة ويتغنى بها ، وأن يخفي الإثم ، لا يذمعه ولا يلقنه . وإذا كان معلم المدرسة هو مربى الصبيان فإن الشاعر هو مربى الشباب والرجال ، ولذلك ينبغي أن يذكر الفضيلة ويتغنى بها على الدوام .

ولم يدع أريستوفانيس لغة الشعر من غير إشارة إلى وجوب الاهتمام بها ، إذ ينبغي أن تكون هذه اللغة سامية ، وعباراتها مبتكرة ، حتى تناسب الأفكار العالية والحكم الرائعة . ولم يسل ليوريبيدس بالعبارات المهلهلة التي تستطيع أن تفهمها الجماهير ، لأنها تستطيع بالثقافة التي ينبغي أن تسمى إليها وتجد في تحصيلها أن تدرك المعاني العالية المؤداة بالأساليب الفنية الممتازة .

ولقد كان أريستوفانيس موقفاً إلى أبعد الحدود ، واستطاع أن ينقد

وهو الشاعر العارف بالفن وأصوله أن يبين اتجاهات الشعراء الكبارين
ويلتمس الدفاع لكل منها ، شارحاً ما يرتضيه كما يراه موافقاً للأصول
التي ينبغي أن تتوافر في المسرحية ، والغايات التي ترمى إلى تحقيقها .
وفي هذه الآراء ما يدل أقوى دلالة على ما بلغت تلك الأمة اليونانية
في حياتها القديمة من براعة في تقدير الفن الأدبي ، كما كانت لها القدم
الراسخة في تأليف الأدب وإنشائه .

نقد أفلاطون

وقد انتهت تلك الثقافات اليونانية إلى أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) الذي كان عالماً بالموسيقى والنحو وشعر اليونان ، ولا سيما شعر هوميروس ، كما كان شاعراً عالماً بالرياضيات ، وفيلسوفاً أخذ الفلسفة عن بعض أصدقاء سقراط ، حتى أصبح تلميذاً له عندما بلغ العشرين من عمره ، وظل ملازماً له تلميذاً وصديقاً حتى حكم على سقراط بالإعدام ، فلم يطق البقاء في أثينا بعد هذا الحدث الذي زعزع إيمانه بالجمهير التي أدت حماقتها إلى قتل الفيلسوف العظيم ، الذي نهل من علمه وفلسفته . وتنقل أفلاطون في البلاد ، ومن بينها مصر التي قضى بها وقتاً غير قصير ، وتظهر ثمرة زيارته لها ومعرفته بها في كثير من آثاره ولا سيما في كتابيه « الجمهورية » و « القوانين » ، ورحل بعدها إلى برقة وإلى جنوب إيطاليا وإلى صقلية . وبعد هذه الرحلات المضنية التي لقي فيها كثيراً من الآلام عاد إلى أثينا وأقام بها ، وأنشأ الأكاديمية ليعلم الفلسفة ويشقف الشباب ويوجههم نحو المثل العليا في العدالة . وكتب في ذلك آثاراً كثيرة حفظها الزمن ، وبقيت فلسفة أفلاطون وتعاليمه تشغل ميادين التفكير في العالم الإنساني ، ومات سنة ٣٤٧ ق . م عن ثمانين عاماً .

وبغنينا الآن من آراء أفلاطون وتعاليمه وفلسفته المتزامية الأطراف

آراؤه في الأدب ، وهي آراء نسب أفلاطون كثيراً منها إلى أستاذه سقراط - كما قدمنا - إذ جعله في مؤلفاته ومحاوراته الشخصية الأولى التي تجري حولها المحاورات ، وجعله هو الذي يوجه الحوار والمناقشة ، حتى لم يكن القول بأن هذه المحاورات تعتمد على آراء سقراط وفلسفته ، كتبها أفلاطون بأسلوبه الرائع الذي يمتاز بالسلاسة والصفاء ، وأضاف إليها كثيراً من آرائه كما قدمنا .

ومما ينبغي الإشارة إليه أن أفلاطون قد عرض في الجمهورية نظاماً للتعليم الأولى عني فيه بالألعاب الرياضية لتربية الأجساد ، وبالموسيقى لتربية النفوس . وقصد أفلاطون بالموسيقى بصفة خاصة دراسة روائع الشعر وتفسيرها ، كما قصد الفناء والعزف على القيثارة .

وإذا كانت دراسة الشعر والأدب الرفيع أم مناهج الدراسة في تلك المرحلة الأولى فإنه لا يمكن القول بأن أفلاطون قد قصد بذلك على وجه الخصوص تقدير ناحية الجمال في هذا المضمار بقدر ما كان ينظر إلى هذه الدراسة على أنها وسيلة من وسائل التعليم الخلقي والديني ، وعلى نحو يكاد يماثل نظرة المسيحيين إلى الإنجيل .

ولذلك لم يكتف أفلاطون باقتراح تصفية الشعراء الأقدمين وإبعادهم بل ذهب إلى وجوب إخضاع شعراء المستقبل لرقابة الحكام حتى لا يقع بين أبدى الشبية ما يمكن أن يؤثر عليهم تأثيراً خلقياً سيئاً .

ثم إن أفلاطون نفسه كان فناناً بالفن حد الكمال ، ولكنه كان

تقليدياً في تصويره للفن ، كشف عن نزعة من النزعة تكاد تبلغ حد
التنسك ، وتبدو غير متلائمة بصفة عامة مع طابع القرن الرابع
الإغريقي^(١) .

إننا سنجد كثيراً من هذه الآراء في المحاورات التي نسبها أفلاطون
في جمهوريته إلى أستاذه سقراط ، وفيها ملاحظات كثيرة على الشعراء ،
وفي مقدمتهم شاعر اليونان الأكبر هوميروس ، ونرى في هذه الملاحظات
تقديس أفلاطون للآلهة ، ونعيه على شعراء الأساطير بعض الأوصاف
التي وصفوا بها آلهة اليونان ، وهي صفات ينبغي أن يتحاشاها الإنسان
الفاضل ، فكيف تخلع على الآلهة الذين هم أهل الكمال والجمال ؟

بل أن أفلاطون كان يرى - كما كان يرى أستاذه سقراط -
أن الذين كانوا يوصفون بتلك الأوصاف ليسوا جديرين بأن يكونوا
آلهة يقدهم الناس ويعبدونهم . فالقول بأن الآلهة يكد بعض
ويشهر بعضها الحرب على بعضها الآخر ، وتخوض ميادين القتال
لتقاتل . مثل هذه الترهات لا ينبغي أن تقال بحال من الأحوال ،
لأنها غير صحيحة !

وإذا كان حكام الدولة يحسبون التباض والنزاع فيما بينهم أمراً
خسيساً ، فإنه أمر أكثر خساسة وعيباً أخيراً منازعات الأبطال ،
والضغائن المنسوبة إليهم ، والتعام القتال بين الأبطال والآلهة ، وبين

(١) جورج سيان (تطور الفكر السياسي) ٧٦

أقاربهم وذويهم ، واتخاذها موضوعاً لنسج الأساطير وتزويق القصص .

وإذا كان في الإمكان إقناعهم أنه عيب وحرام أن يبهض الإنسان
التمدن أخاه أو أن يحاربه ، لأن ذلك عمل غير مقدس ، ولا يرتكبه
أحد أبناء الآلهة ، فتلك هي الصيغة التي يجب أن تتلى على أسماع أولادنا
في زمن الحداثة بالسنة الشيوخ والشيخات .

وهذا هو القيد الذي يجب أن يتقيد به الشعراء في صوغ منظوماتهم .
أما أخبار الإلهة « هيرا » - زوجة زيوس وكبيرة الآلهة - التي قيدها
ابنها بالقيود ، وكبلها بالأغلال ، وقصة طرد « هيفاستس Hephaios »
- إله الحداثة والصناعة الذي كان يصنع للآلهة أسلحتهم ودروعهم
وحليهم - من السماء ، لأنه حاول إنجاد والدته لما كان والدها يجلدّها ،
وكل حروب الآلهة التي رواها هوميروس ، فإنه يجب حظرها في الدولة ،
سواء صيغت في قالب الحقيقة أم في قالب المجاز ، لأن الطفل لا يميز
الحقيقة من المجاز ، فيطبع في عقله ما سمعه في هذه السن ، ويرسخ في
نفسه ، حتى يتعسر نزعها ، وغالباً يتعذر .

ولهذه الأسباب يرى أفلاطون أنه يجب الاحتراس في كل ما يسمعه
الأحداث ، لئلا يبرز في صورة لا تلائم الفضيلة ووجوب ترقيتها^(١) .

وفي هذه الكلمات تقرأ بوضوح نقداً للمعاني والصور ، وإشادة
بالغايات التعليمية أو التهذيبية التي ينبغي أن يعمل لها الشعراء باعتبارهم
مشاركين في بناء المدينة السعيدة ، وعلى عاتقهم يقع أكبر عبء من

(١) انظر (جمهورية أفلاطون) - ٤٩ من الطبعة الثالثة . . .

المسئولية في بناء الشباب ، وإعدادهم جسمياً وعقلياً وخلقياً ، لبناء المجتمع القوي الفاضل ، وذلك بإبعادهم من الخرافات والترهات التي يسطرها شعراء القصص والأساطير ، وفيها ما يضاد الفضيلة التي هي غاية في ذاتها .

وينبغي أن يؤكد الشعراء الفضيلة وأن يثبتوها في نفوس الشباب وأن يكون من أهم أهدافهم أن يصلحوا عقائد الأمة .

وأول واجب على الدولة في نظره هو السيطرة على ملفقى الخرافات ، واختيار أجملها ، ونبذ ما سواه ، ثم الإيعاز إلى الأمهات والمرضعات أن يقصصن ما اختير من تلك الخرافات على الأطفال ، وأن يكيفن بها عقولهم ، ويجب أن يرفض القسم الأكبر مما يملى عليهم من الخرافات.. ولا فرق في ذلك بين ما ألفه كبار الشعراء من أمثال هوميروس وهسيودوس وما ألفه غيرهم ممن هم دونهم من الذين نظموا روايات خيالية للبشر ، ونشروها في الملأ ، وما زالت تتلى على الأسماع . . وأكثرها خطأ تلك الأساطير التي لا جمال فيها ، وهي الأساطير التي شوه فيها الشعراء صورة الآلهة ، ومثلوا فيها صورة الآلهة والأبطال تصويراً مشوهاً ، فهم يشبهون في هذا المصورين الذين لا يشبه رسمهم ما حاكوه من الأشياء .

وفي هذا إشارة إلى فكرة (المحاكاة) التي تعتمد عليها الفنون الإنسانية - ويوجب أفلاطون على أولئك الشعراء أن يعملوا على تكريم الآلهة وتكريم الوالدين ، وألا يخفروا عهود الود والصدقة .

وإذا كان من الواجبات المقدسة الدفاع عن الوطن فيجب أن يربى

الشباب على الشجاعة، وأن يستبعد من الشعر كل شعر يحذر من الموت ،
ويبث الرعب في قلوب الشباب ، ويدفعهم إلى الجبن .
فإذا كنا نروم أن ينشأ أبنائنا على الشجاعة والبطولة فيجب أن
نضيف إلى ذلك دروساً تحررهم من مخاوف الموت ، فإنه لن يكون
أحد شجاعاً ما دامت المخاوف مستولية عليه . . وهل نظن أن من
يؤمن بوجود « هادز »^(١) Hades وأهوالها يمكنه أن يعيش حراً من
مخاوف الموت ، فيؤثره في ساحة القتال على هون الانكسار وذل
الإسار ؟

ولذلك تتحتم السيطرة على أولئك الشعراء الذين أخذوا على عاتقهم
تلفيق هذه الأساطير وأمثالها ، والإلحاح عليهم بالألا يشنعوا بوصف العالم
الآخر تشنيعاً فظيماً ، لأن ذلك غير مفيد ، وغير صحيح ، ولا يناسب
الذين سيكونون جنوداً يدافعون عن الوطن ويحمون حماه . وعلى هذا
ينبغي إلغاء الأبيات التي تحمل على الضعف والتخاذل ؛ وحذفها من
الأشعار التي تروى ، ولو كان ورودها في أعظم التراث الذي يعتز به
اليونان ، ولو كان قائلوها أعظم الشعراء الذين يعرفونهم على الإطلاق .
ويقول أفلاطون على لسان « سقراط » : نرجو ألا يسوء هوميروس
ولا غيره من الشعراء حذف هذه الأبيات وأمثالها ، لأننا نحذفها
لا إنكاراً لشاعريتها .. ولكننا نحظر الاستماع إليها على الكبار وعلى

(١) هادز Hades العالم السفلى ، والمكان الذي تأوى إليه الأرواح الراحلة . وإله
العالم السفلى عندهم هو بلوتو « Pluto » أو بلوتون « Pluton » .

الصغار الذين يجب أن يظلوا أحراراً ، وأن يكون الموت الكريم عندهم أفضل من الحياة في ذل الاستعباد .

وبذلك يرى أفلاطون تأكيد الرسالة الأخلاقية لفن الشعر ، تلك الرسالة التي شغلت التفكير الأدبي وما تزال تشغله في أيامنا ، وما تزال تثير جدلاً طويلاً ، ومناقشات لا تنتهى في تحديد غاية الأدب ، وتحديد منطقة نفوذه . والفكرة المقابلة هي القول باستقلال الفن الأدبي وتجريده من الغاية الأخلاقية وكل غاية غيرها ، وتشبثه بالفنية وحدها ، والتعبير عن انفعال الفنان دون رعاية أى قيد خلقى أو غيره ، وذلك لأن الأدب - في نظر القائلين بهذا الرأي - لا يستند إلى أساس من الحقيقة أو العلم ، وإنما هو تعبير عن انفعالات ومشاعر كثيراً ما تتعارض وكثيراً ما تتناقض .

أما أفلاطون فإنه يرى أن للشعر رسالة سامية إن لم يحققها فهو شعر فاسد ، لأنه أوهام لا تجد لها ظلالاً في عالم الحقيقة . فالشعر ينبغي أن يبحث الإنسان على فعل الخير ، وأن يصور الناس تصويراً ملائماً من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء . أما الشعر الذى لا يمثل هذه الفاحية ، والذى يصور الآلهة تصويراً لا يتفق مع مقامهم فيجب أن يستبعد استبعاداً تاماً . .

وكذلك الحال في الفن الروائى ، فيجب أن تكون الملهاة « الكوميديا » متجهة إلى السخرية من الأخلاق الذميمة ، ويجب ألا تظهر فيها إلا الطبقة الدنيا . أما الطبقة الممتازة فيجب ألا تمثل مطلقاً في الملهاة . أما للمأساة « التراجيديا » فيجب أن تمثل العواطف النبيلة

وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الممتازة ، لكي تمثل ما فيها من عواطف نبيلة^(١) . .

الإلهام والصنعة

من القضايا التي عرض لها بعض نقاد الشعر ما يسمى بقضية « الإلهام والصنعة » في فن الشعر ، وقد تكون هذه القضية إحدى القضايا التي لا تقتصر على فن الشعر ، بل تتجاوزه إلى الفنون الإنسانية كلها . وتمثل هذه القضية في حقيقتها سؤالاً عن الباعث على الأعمال الفنية وعن تأليفها .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن فن الشعر تبحث على تأليفه قوة خفية تدفع الشعراء إلى نظمهم وتوحى إليهم بمعانيه الحقيقية والخيالية على حد سواء . . وهذا ما يعبر عنه بالهمة أو الموهبة ، وقد يعبر عنه بالإلهام .

وعند أصحاب هذا الرأي أن ما يكون في الشعر من جمال أو ما يكون فيه من فنية وإبداع سرده إلى تلك القوى الخفية التي تُدرك مظاهرها ، ولا تُعرف حقائقها . وعلى هذا لا يكون الشعر عندهم عملاً من أعمال الوعي ، بل عملاً من أعمال اللاشعور . ويكون الشعراء في هذه الحالة بمنزلة الواسطة أو أدوات التوصيل التي لا تأثير لها في العمل ، كما عبر عن ذلك بعض البلغاء وقد سئل : ما هذه البلاغة التي فيكم ؟ فقال : شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا !

(١) أفلاطون : ٢٤٠

والقول الآخر أن الشاعر هو كل شيء في العمل الأدبي ، بمواطفته
وانفعالاته ومشاعره وتجاربه وألفاظه وتراكيبه ، فالشعر صنعة وفنه
للمعبر عن تجاربه وانفعالاته ومواطفته ، والفنية في نفس صاحبها ، وعنها
تصدر آيات الإبداع الذي يحسب له ، وأسباب التقصير التي تؤخذ
عليه .

وقد كانت هذه القضية مثار بحث منذ كان هناك أدب ، ومنذ كان
هناك تفكير في هذا الأدب عند مفكرى اليونان القدماء .

ولعل سقراط كان أول القائلين بأن الشعر لا يصدر إلا عن إلهام ،
وبأن الشاعر لا يبذل جهداً عقلياً في الشعر الذي يصدر عنه . لقد
وقف أمام قضائه يذكر الشعراء الذين قصدهم ليجث عما عندهم من
الحكمة والمعرفة بمد أن ظنهم أهلاً للحكمة ، فوجدهم لا يعرفون عنها
شيئاً على الرغم مما يبدو في كلامهم من سحر وخلافة ، وأنهم لا يعرفون
من معاني ما يقولون شيئاً أكثر مما يقول غيرهم ، أو مما يفهم غيرهم ،
وكان ما يجري في كلامهم من معان وأفكار لم يكونوا يقصدونها بحال .
وعندئذ أدرك على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة ،
ولما شعرهم الذي يستمع إليه الناس ويمجبون به ضرب من النبوغ
والإلهام الذي اختصوا به . ويشبههم سقراط بالقدسين والتنبيين
الذين ينطقون بروائع الأشعار وهم لا يفقهون لها معنى . . هكذا رأى
سقراط الشعراء ، ورأى فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة
فما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية . .
لقد تناول سقراط الأشعار التي ألفها أصحابها بعناية فائقة ، وكان يظن
(م ٤ - النقد الأدبي)

أنهم في هذه الأشعار أكثر إدراكاً لما يقولون . ولقد جمعه وإياهم مجلس ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم ، فلم يكن بين الحاضرين رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم فهم لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء ، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة أو إلهاماً^(١) ، ولذلك شبههم بالأنبياء وبالكهنة الذين ينطقون بالكلام الحسن ، دون أن يعرفوا ما يقولون ! ولقد كانت اليونانيون يعتقدون بوجود آلهة للفنون ، ويعتقدون بوجود صلات بين هذه الآلهة ورجال تلك الفنون ، وأن هذه الآلهة هي التي توجي إلى رجال الفن ما يؤدون من أعمال فنية ، ولذلك كان الإلهام عندهم إلهاماً إلهياً .

وكان أفلاطون يرى رأى أستاذه سقراط في فكرة الإلهام التي يؤكدها فيما يسوقه على لسان سقراط عن شعراء اللاجم المتمازين جميعاً وأنهم لا ينطقون كل شعرهم الإرائع عن فن ، ولكن عن إلهام ووحى إلهي ، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين المتمازين الذين يفزل عليهم الوحي الإلهي .

ويشبههم أفلاطون في هذا بكاهنات « باخوس » اللائي يهذين ويفقدن وعيهم إذا نزل عليهن الوحي الإلهي . بل إن الشعراء الغنائيين أنفسهم يترفون بذلك حين يقولون إنهم يطربون مثل البعل وإلهم ينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلاً في حدائق ربات الشعر ووديانها .

(١) دفاع سقراط (مآورات أفلاطون) ٧٦ .

ويرى أفلاطون أن الشعراء محقون في هذا القول، لأن الشاعر كائن
أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم ، وقبل
أن يفقد صوابه وعقله . أما إذا ظل محتفظاً بصوابه وعقله فإنه
لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتقياً بالغيب . والذي يفقدهم صوابهم
هو الإله ، ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالأنبياء والكهنة ، حتى
نعرف نحن السامعين أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر
الرائع إلا عندما يفقدون وعيهم ، فالإله نفسه هو الذي يكلمنا ويحدثنا
بألسنتهم . وعلى هذا فإن الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الآلهة ،
وكل شاعر يعبر عن الإله الذي يحل فيه^(١) .

وهذا هو رأى أفلاطون في مبعث الشعر ودوافعه ، وكأنه ضرب
من الإلهام ، بل كأنه ضرب من الهذيان يجرى على ألسنة المحمومين
الذين فقدوا وعيهم ، وانطلقوا يقولون الشعر دون وعى أو إدراك لما
يقولون ، ودون جهد يبذلونه أو صنعة يفتنون فيها ، وكأن الشعراء
مجانين فقدوا عقولهم، وتسلبت الآلهة على ألسنتهم لتجرى عليها ما تشاء .
ولا يخلو هذا الكلام من آثار التهاوت ، بل إن التناقض فيه بيّن
لا يحتاج إلى توضيح ، لأن أولئك الشعراء إذا كانوا يترجمون حقاً
عن الآلهة ، ولا يعبرون عن أنفسهم ، ينبغي أن يكون ما يصدر عنهم
جديراً بأن يصدر عن الآلهة الذين يرفعهم أفلاطون إلى درجة القداسة ،
وينبى على أولئك الشعراء ما ينسبون إليهم من أعمال أو أخلاق تتنافى

(١) أفلاطون : أيون أو عن الإلياذة ٥٥٣ د - ٥٣٥ أ .

هي والحقيقة والفضيلة ، وينكرها أفلاطون على البشر إذا كانت فيهم : فكيف يتصف بها الآلهة الذين هم مصدر القوة والخير ، ومبعث الفضائل ، ثم يدعو الدولة إلى أن تكبح جماحهم ، وتشتت شملهم ، بما أفسدوا من أخلاق الشباب ، وبما جددوا على الآلهة ، في حين أنهم لم يأتوا بشيء من عند أنفسهم ؟

ومن ثم كان قول بعض العرب إن وراء كل شاعر شيطاناً يلقي إليه بما يريد ، أورثياً من الجن يجري على لسانه ما يشاء — أقرب إلى الرأي الواضح الذي لا تناقض فيه عند القائلين بشياطين الشعراء ، اللهم إلا إذا لم يكن ثمت من فرق بين الآلهة والشياطين في نظر أفلاطون وأستاذه سقراط .

وليس هذا الرأي غريباً على أفلاطون إذا عرفنا عداوته للشعر والشعراء ورأيه فيهم ، وهي عداوة ورثها عن أستاذه سقراط ، أو لعلمها من قبيل الثأر له بعد أن شوّه بعض الشعراء سيرته ، وساعدوا أعداءه على التشهير به ، وعلى الحكم عليه بالقتل .

نظرية المحاكاة

تعرف الفلاسفة فكرة (المثل) وتعرف صاحبها أفلاطون ، وخلاصة هذه الفكرة « أن المحسوسات على تغيرها تمثل صوراً كلية ثابتة هي الأجناس والأنواع ، وتتحقق على حسب أعداد وأشكال ثابتة كذلك . فإذا فكرت النفس في هذه الماهيات الثابتة أدركت أولاً أنه لا بد

لاطرادها في التجربة من مبدأ ثابت ، لأن المحسوسات حادثة تكون وتفسد . وكل ما هو حادث فله علة ثابتة ، ولا تتداعى العلة إلى غير نهاية . وأدركت ثانياً أن الفرق بعيد بين المحسوسات وماهياتها ، فإن هذه كاملة في العقل من كل وجه ، والمحسوسات ناقصة تتفاوت في تحقيق الماهية ، ولا تبلغ أبداً إلى كمالها . وأدركت ثالثاً أن هذه الماهيات بهذه المثابة معقولات صرفة ..

فيلزم مما تقدم أن الكامل الثابت أول ، وأن الباقي محاكاته وتضاؤله ، وأنه لا يمكن أن يكون الكامل الثابت قد حصل في العقل بالحواس عن الأجسام الجزئية المتحركة . ومثل ذلك يقال من باب أولى عن المجردات التي لا تتعلق بالمادة . فلا يبقى إلا أن الماهيات جميعاً حاصلة في العقل عن موجودات مجردة ضرورية مثلها .. لما هو واضح من أن المعرفة شبه المعروف حتماً .. فتؤمن النفس بعالم معقول هو مثال العالم المحسوس وأصله ، يدرك بالعقل البصر ، والماهيات متحققة فيه بالذات على نحو تحققها في العقل مفارقة للمادة ، بريئة عن الـكون والفساد .

فالـمثال هو الشيء بالذات ، والجسم شبح للمثال ، والمثال نموذج الجسم أو مثله الأعلى ، متحققة فيه كمالات النوع إلى أقصى حد ، بينما هي لا تتحقق في الأجسام إلا متفاوتة^(١) .

(١) تاريخ الفلسفة اليونانية ٧٣ .

تلك هي فكرة المثل التي بنى عليها أفلاطون فلسفته وآراءه في الـكون والحياة وفي الأحياء ، فالـكمال المطلق عنده إنما هو في ذلك العالم — عالم المثل — وكل ما في هذه الحياة إنما يمثل ظلالاً لما في ذلك العالم المعقول الثابت .

وكذلك كان الشعر عند أفلاطون ضرباً من ضروب المحاكاة أو التقليد . وقد سبق أفلاطون أرسطو إلى الكلام عن فكرة المحاكاة في الشعر والفنون ، وإن اختلفت طريقة كل منهما في بحث الفكرة ، وإن اختلف رأى كل منهما في قيمة المحاكاة الشعرية وجدواها .

فالشاعر عند أفلاطون مقلد ، ولكنه لا يقلد الحقائق وحدها ، بل إنه يقلد ظواهر الحياة الجارية ، وفيها من النقص ما أورده في شرح فكرة المثل التي سبقت الإشارة إليها .

والذلك وصف الشعر بأنه تقليد سخيف ، أو نقل مشوه لعالم الحقائق وحين أراد أن يعرف طبيعة الشعر بين الموجودات ، قرر أن الشعر تقليد أو محاكاة . والشاعر حين يقلد يضع أمامه صوراً من هذا العالم ، وهذا العالم تقليد لعالم المثل ، فالشعر إذن تقليد للتقليد ، ولا يقتصر على تقليد الأمور الطبيعية ، بل هو يقلد الأمور الخيالية أيضاً ، والشاعر حين يحاكي تتنازعها عوامل دنيا وعوامل عليا ، والكفاح ضد الإغراء هو موضوع الفن . وقال إن طبيعة الشعر غير جديرة بأن يعنى بها عناية جديـة .

أما وظيفة الشعر في نظر أفلاطون فهي مفسدة إلى أقصى حدود الفساد . إذ أن العمل الجدير بالإنسان العاقل هو العناية بالحقيقة وحدها ولذلك وجب على الناس أن يعنوا بالأشياء لحقيقتها ، وهي تسكتسب حقيقتها من الأفكار أو المثل التي تمثلها ، فإذا كان المصور يقلد الأشياء والأشياء تمثل الأفكار ، والأفكار هي الحقيقة ، فيكون اتصال المصور بالحقيقة والحالة هذه اتصالاً بعيداً جداً ، بعيداً عنها بمراتب ثلاث .

ويسوق أفلاطون مثلاً يوضح به هذا القول ، وهو أن في العالم كثيراً من الأسرة ، ما كانت لتوجد لولا أن فكرة السرير قد وجدت . فإذا أراد أحد النجارين أن يصنع سريراً فمن الممكن أن نصف عمله هذا بأنه تقليد للسرير الأول ، وهو ذلك السرير المثالي في عالم الأفكار أو عالم المثل ، وهو السرير المثالي الأوحى الذي يشتمل على الحقيقة . وحرقة النجارة لا شك حرقة ذات جدارة ، لأنها حرقة نافعة ، ولكن بعد هذا يجيء الرسام أو المصور فيأتي بتقليد لذلك السرير الذي صنعه النجار ، أي بصورة لصورة للشيء الأصلي ، وهذه حرقة لا لزوم لها ، وليست جديرة بإنسان . وحظ الشعراء في هذا كحظ المصورين ، فالمصور ينقش الأشياء ، والشاعر يصور أعمال الناس من رجال ونساء ، وكلاهما يقلد ظواهر الأمور ، وعملهما هذا بعيد عن الحقيقة بمرتين^(١) أي أنه يقلد الظواهر ، ولا يقلد الطبيعة الحقيقية للأشياء الحقيقية .

بل إن أفلاطون يصرح في بعض كلامه بأن فن التقليد قد طلق

الحقيقة بقاتا ، ومع ذلك يعترف بأنه يؤثر تأثيراً كبيراً ، فإن الرسام حتى لو كان رساماً ماهراً ، إذا رسم شيئاً وعرض رسمه فإنه يخدع الصغار ويخدع السذج من الناس ، لأنهم يتوهمون إذا رأوا شيئاً من رسمه أنه هو الشيء الحقيقي . وكذلك القول في المأساة وفي زعيمها هوميروس^(١) فقد اشتهر عن الشعراء — وعن هذا الشاعر بالذات — أنهم يعرفون كل شيء إنساني يتعلق بالفضيلة والريضة ، بل والأشياء الإلهية أيضاً ، كما يعرفون كل ما يتعلق بالفنون ، وقد خدعوا الناس برواياتهم لأنهم حين يشهدون تمثيلها يمجزون عن أن يدركوا أنها نسخة تالفة عن الحقيقة ، وأنها صنعت بسهولة بأيدي أناس لا يعرفون الحقيقة ، لأنها أشباح لا حقائق !

وينتهي من ذلك إلى القول بأن جميع الشعراء ، وفيهم هوميروس مقالدون ، نسخوا صوراً خيالية في كل ما نظموا ، ومن جملة هذا الخيال ما نظموا في الفضيلة ، لأنهم لم يلمسوا الحقيقة ، وإذا كان الرسام يرسم صوراً تخدع الناس الذين يحصرون نظرهم في الأشكال والألوان ، فإن الشاعر كالرسام يضع طائفة من الألوان في شكل أفعال وأسماء ، لتمثيل أشياء لا يعرف منها إلا ما يمكنه من تقليدها . فإذا قرض الشعر وزناً وقافية واتساقاً ، ووصف به أى موضوع من الموضوعات فإنه يعجب الجاهلين لاعتمادهم في أحكامهم على صور البيان ، فتغلب ألبابهم التطبيقات الموسيقية

(١) يريد أفلاطون بالمأساة « الملحمة » التي اشتهر بنظمها هوميروس في الإلياذة والأوديساء . والملحمة أصل المأساة في رأى تلميذه أرسطو ، وسيأتي تفصيل للكلام في الملحمة وفي المأساة وفي الفروق بينهما عند دراسة نقد أرسطو .

والفتنة بهذه التطبيقات الموسيقية فعالة جداً في النفوس بطبيعتها . ويشير أفلاطون إلى المظهر الحقير الذى يظهر به الشعر إذا تجرد عن طبيعته الموسيقية^(١) .

أفلاطون والشعر

رأينا فيما مضى بعض ما نقد به أفلاطون فن الشعر ، وما أخذه على بعض شعراء اليونان من مآخذ تتفق هى وفلسفته الإلهية وتعاليمه الأخلاقية كما عرفنا رأيه فى المحاكاة فى الشعر وفى سائر الفنون . والحقيقة أن أفلاطون لم يستطع أن ينكر الشعر إنكاراً تاماً ، فقد عرف حياة هذا الفن بين اليونان وعرف آثاره فى حياتهم وولوعهم بإنشاده وتمثيله على خشبات المسارح ، كما عرف منه كثيراً من الشعر الصالح الذى يساير أحلامه فى عالم المثل أو فى المدينة السعيدة . وبالإضافة إلى ذلك فإن أفلاطون نفسه كان شاعراً ، ويقال إنه أحرق شعره بعد ذلك .

ولقد صرح أفلاطون فى كثير مما كتب باحترامه لشاعر اليونان الأكبر هوميروس الذى كان يعده منذ حداثة الأمير الأعظم لشعراء المآسى والمراثى . ولكنه مع ذلك كان يرى أن من أعظم الخطأ التضحية بالحقيقة إكراماً لإنسان ، مهما يكن ذلك الإنسان ...

ولقد حظى هوميروس بالتجديد والإطراء من اليونانيين ، وفيهم كثير من الفضلاء الذين بلغوا حدود استعدادهم الفطرى ، وكان هؤلاء يعدون

(١) جمهورية أفلاطون ، الكتاب العاشر ٢٤٣ وما بعدها .

هوميروس مهذباً للشعب اليونانى بشعره ، ومرشداً لهم فى سلوكهم وفى إدارة مصالحهم الإنسانية ، ويوجبون على كل إنسان أن يرتب مجرى حياته كلها على حسب إرشاد الشاعر وتوجيهاته .

وهنا يتساءل أفلاطون عن أعظم الأشياء وأجملها ، وهى التى حاول هوميروس أن يصفها كالحروب وتنظيم الحملات الحربية وإدارة المدن وتهذيب الناس : إذا كان هوميروس حقاً فى الدرجة الثانية من الحقيقة لا فى الثالثة باعتبار الحقيقة ، وباعتبار الفضيلة ، فأى المدن مدينة له بحسن نظامها على حسب ما استخرج أو شرع من الشرائع النافعة ؟ وهل ذكر التاريخ حرباً فى عهد هوميروس انتهت نهاية سعيدة بقيادته ، أو بفضل مشورته ؟ وهل قام هوميروس فى حياته بتهذيب فئة خاصة من التلاميذ كانوا يسرون بالاجتماع معه ؟ وهل أورثوا ذرايعهم نسق حياة هوميريا ؟ لو كان هوميروس قادراً أن يهذب الناس ويزيدهم فضلاً ، أفكان يعجز عن جمع جمهور من المعجبين به يلتفون حوله ؟

أفيعقل أنه لو كان هوميروس وهسيودوس قادرين على أن يرقيا بالناس إلى معارج الفضيلة أن يسمح معاصروهما لهما أن يجولا ينشدان أشعارهما ؟ أفما كانوا يحرصون عليهما أكثر من حرصهم على الذهب ، ويحملونهما على الإقامة معهم ؟ وإذا عجزوا عن إقناعهما أفما كانوا يتبعونهما فى كل مكان كتلاميذة يحاولون أن يحصلوا على التهذيب الكافى على يد كل منهما ؟ وأفلاطون يسلم بأن هوميروس هو أول شعراء المآسى وأعظمهم ،

ولكنه مع هذا الإعجاب ، أو مع هذا التسليم ، لا يبيح الشعر في دولته
إباحة مطلقة ، بل يقيد بها بأن يسكون ذلك الشعر الذي ينشد في الدولة
هو الشعر الذي ينشد في تسبيح الله وتمجيده ، وفي مدح الصالح ،
وفي التعرف على الحقيقة . أما إذا أبيع تعظيم عرائس الشعر الفئاني
والقصص فإن هذا يؤدي إلى تحكم اللذة والألم ، وجعلها مقياساً في
الدولة بدل تحكم الشرائع والمبادئ التي تجمع عليها العقول في كل
المصور . ويشير أفلاطون إلى المداء الطويل الأمد بين الشعر والفلسفة
أو بين الخيال والحقيقة .

إن أفلاطون لا ينكر ما في الشعر من متعة ومسرة ، وهو لا يريد
أن يحرم الدولة من الأنس بهذا الفن والاستمتاع به ، ولا سيما إذا
كان هذا الشعر من أمثال ما ألف الشاعر العظيم هوميروس ، ولكن
خيانة الحقيقة خطيئة ، وجريمة لا تغتفر ، فإن الشاعر يقلد وهو يسير
في تقليده بالرغم من جهله بما يقوم به جمال الشيء أو قبحه جهلاً تاماً ،
وهو على حسب الظاهر يقلد أوصاف الجلال المهمة الرائجة عند جمهور
الأميين . والمقلد لا يعرف شيئاً مهماً عما يقلده ، والتقليد عنده مجرد هو
وتسلية ، وليس عملاً جدياً . والذين نظموا أشعار المآسي في الأراجيز
والأدوار القصصية كلهم بلا استثناء مقلدون .

وهكذا يتهم أفلاطون الشعراء باللهو كما وصفهم بالجهل ، لأنهم
مقلدون لا يبحثون عن الحقيقة ، والشاعر لو كان فاهماً لطبيعة الأشياء
التي يقلدها لوجه نحو الأعمال الحقيقية جهداً أعظم جداً من جهده في

تقليدها . . ولواصل السعى ليخلف بعده آثاراً كثيرة مجيدة تخلد ذكره ، مؤثراً أن يبقى ممدوحاً على أن يكون مادحاً ، إذ أن الممدوح المقصود أعلى مقاماً من المادح الذي يدمج أناشيده ، ويبني مدائمه على الحقائق ، فإن أعوزه الحق موّه الباطل ، وألبس الحق بالباطل .

وإذا كان الشعر ممتعاً وساراً فإن خطورته الكبرى تكمن فيما يبعثه في قلوب الآخرين من اللذة والطرب ، لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه مما قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة ، فإن كثيراً من الفضلاء الذين ينبغي أن نحذو حذوهم ، قد وقعوا في شرك الحب ، ولكنهم استطاعوا أن يكتبوا عواطفهم ، وأن يكتبوا أشواقهم ، إذا ظنوا أن الجهر بها ضار . وهؤلاء أجدر بالاحتذاء من أولئك الشعراء الذين يلهبون العواطف ويثيرونها ، ويفرون الشباب بالفراغ الصبياني ، ويشبه شعرهم السحر في المخاطلة والخداع . وإذا كانت النفوس تميل بطبيعتها إلى ما يجلب السرور فإن خير ما يتمتع هو العمل النافع النبيل ، والقول الفاضل الجميل .

والشعر عند أفلاطون عمل غير جدير بمقام الذكاء البشري ، لأنه تقليد سخيف ، يفسد أكثر الناس حتى الصالحين منهم ، بل هو من أشد بواعث الفساد ، لأن الشاعر المقلد يفرس نظاماً شريراً في نفس كل فرد ، إذ هو يعمل على إرضاء العواطف الدنيا في الأفراد والجماعات . أما الشعراء فقد صرح أفلاطون بأنهم لا ينبغي أن يكونوا أمثلة لشباب أثينا ، وكثيراً ما أغرى بهم الحكام ، لينموا دخولهم إلى نفسية الشباب ، إلا إذا كتبوا عن فضيلة خاتمية ، وإلا إذا صانوا أخیلتهم عن الأوهام الفاسدة التي لا تجد لها ظلالاً في عالم الحقيقة .

الخطابة عند أفلاطون

لم تكن الخطابة في نظر أفلاطون أسعد حظاً من الشعر ، فقد عاصر السفسطائيين في أوج مجدهم ، وعاصر ازدهار فن الخطابة على أيديهم قولاً في الجامع والمحافل ، وتعلماً لطالبي المجد وذبوع الصيت وتملق الجماهير ابتغاء الوصول إلى مناصب القيادة .

وكان أفلاطون في موقفه من أوائل الخطباء يمثل وجهة نظر الفيلسوف الأخلاقي الذي يعنى بالحقيقة ، كما يحاول بناء المجتمع السليم الكامل . وقد رأينا أفلاطون ينبرى لمهاجمة السفسطائيين في عدد من محاوراته ، منها المحاورة التي أودعها كتابه « جورجياس » فقد كان جورجياس أحد شيوخ السفسطائيين^(١) ، وكان يقرر في دروسه أن الحقيقة لا تكفى وحدها لتكون محوراً للخطابة ، بل إن الفصاحة وقوة اللسان هي التي تجعل الخطيب قادراً على الاستمالة التي تجذب الجماهير إليه ، وكل فكرة خلقية تختفى ، أو يجب أن تختفى ، في سبيل النجاح الذي يقوِّضه الخطيب .

ويتصدى أفلاطون في تلك المحاورة لمهاجمة هذه الأفكار ، فيقرر

(١) كان جورجياس « gorgias » أنصح أهل زمانه وأبلغهم ، ولد عام ٤٨٥ ق.م. في مدينة ليونتينيا بجزيرة صقلية وعاش نحو مائة سنة ، وقد جاء إلى أثينا عام ٤٢٨ ق.م. يستنجد بها لنصرة بلده ضد مدينة سيراكيوز ، وقد خلب ألباب أهل أثينا بقوة بيانه ، وعقد حلقات لتعليم اللغة والبيان حضرها كثير من شبابهم ، وكان في طليعة تلاميذه المؤرخ المشهور ثوكوديس والفيلسوف المعروف اكسينوفون .

أن الخطابة لا تستطيع أن تنهض بتكوين المواطن الصالح ، وليست الخطابة كافية في إدارة سياسة الدولة ، والسياسي الذي يعتمد على الخطابة وحدها سياسي محكوم عليه بالإخفاق .

وكتابه الثاني « بروتاجوراس Protagoras » ملهامة مريحة في الرد على السفسطائيين وفيه محاورة أساسها « هل تعلم الفضيلة كما يدعى السفسطائيون ؟ »

ويرى أفلاطون أنه حتى إذا كان من الممكن الحصول على الفضيلة بالتعلم فإن السفسطائيين عاجزون عن إدراك كونها ، لأنهم يعتمدون على معارف نسبية ، والفضيلة من الحقائق الثابتة لذاتها ، وهم ينكرون هذه الحقائق الثابتة .

وكان أفلاطون يرى أن (النفس) تأتي بعد الآلهة في القداسة ، وواجب الإنسان تعليلها وتكريمها ، وهذا التكريم لا يتم بالمعارف ولا بالثروة ولا بالسلطان ، وأحرى ألا يكون بالخطابة ، ولكن ذلك يتم بالعمل على تنمية الفضيلة بذاتها ولذاتها^(١) .

وفي الحادثة التمهيدية في هذه المحاورة بين أبقرات وسقراط يسأل سقراط صديقه الشاب الذي يريد أن يذهب به إلى « بروتاجوراس » ليعرف ما عنده من علم :

— ماذا تريد باختصار ؟ ماذا تريد أن يملكك « بروتاجوراس » ؟

(١) مقدمة كتاب الخطابة لأرسطاطاليس ج ١ ص ٢٥ .

وندرك أن أبقرط لا يسعى إلى تعلم حرفة ، كما أنه لا يرغب في أن يصبح هو نفسه سوفسطائياً .

إنه يرغب في تلقى تعليم بروتاجوراس لثقافته التي تناسب الرجل الحرّ ، كما تلقى تعليم معلم اللغة ، ومعلم القيثارة ، ومعلم الرياضة . ويسأله سقراط :

— حسن جداً ! ولكن ما الذى يتكون منه علم بروتاجوراس ؟
ما هو الفن الذى سيعلمه لك بروتاجوراس ؟
ويجيب أبقرط :

— إنه فن القول الحسن !

— قول حسن عن أى شيء ؟ إن الإنسان يحسن الكلام فيما يعرف ، فما هو هذا الشيء الذى يعرفه السوفسطائى نفسه ليعرفه لتلميذه ؟ ويرتج على أبقرط ، إنه لا يعرف هذا الشيء المعين من المعرفة الذى يختص به السوفسطائى ، ويرتج بالمثل على القارىء الحديث . ولكن لسبب يختلف عن هذا ، إنه لا يستطيع الاعتراف بأن سقراط يجهل وجود الخطابة — وهى فن القول — وأنه يجهل أن الإنسان يتعلم الكلام ، كما يتعلم العدو والمصارعة أو الرياضة البدنية ، كما يبدو أن سؤال سقراط سوفسطائى إلى حد ما — ومع ذلك هو مخطئ ، لأن سقراط لا يجهل وجود الخطابة ، ولكنه يكرر قيمتها ، فالخطابة لديه ليست فناً ، أو هى على الأقل فن دنىء كل الدناءة بمقارنته ، لا بالمبارزة أو بالألعاب الرياضية ، وإنما على الأكثر بفن الطهو . فالواقع أن معلم

الألعاب الرياضية الذى يكون ويدرب الجسم يعرف ما هو خير للجسم وما ليس بصالح له .

أما الخطيب الذى يزعم مع ذلك أن فى قدرته تكوين نفس تلاميذه ، فإنه لا يعرف ما هو خير لهذه النفس ، لأنه لو عرف هذا لما أصبح خطيباً ، وإنما يصير فيلسوفاً ! ولو عرف هذا ما قال إن الخطابة فن صورى بحت ، فإن فناً صورياً بحتاً للكلام سيؤدى إلى كلام بدون تفكير ، من حيث أنه لا يوجد تفكير صورى بحت . وإذن لن يعمل على تكوين النفس ، ولكن بالعكس سيعمل على تشويه النفس !

ثم يبين سقراط لصديقه الشاب كم هو أحمق إذ يريد أن يآمن على نفسه ، وهى آتمن ما يملك ، شخصاً لا يعرفه ، ويسميه « سوفسطائياً » وهو لا يعرف أيضاً معنى كلمة « سوفسطائى » يآتمنه على نفسه ، لىكى يعنى بها ويكوّنّها ويغذيها !

وما العلم إذن إذا لم يكن غذاء للنفس ؟ وهو لا يعرف أيغذيها غذاء طيباً أو يغذيها غذاء خبيثاً ، ولا يعرف أيضاً ما إذا كان يعلم - مثلاً يعلم الطبيب أو المدرب الرياضى عن الجسد - ما الغذاء الطيب للنفس ، وما الغذاء الخبيث ؟

وينتهى إلى القول بأن المعرفة هى غبذاء النفس ، وأنه يعارض الخطابة لأنها تظهر الجانب الضعيف قوياً ، فهى إذن فن التمويه . . . ولكن الحق هو الذى يجب علينا أن نغذى به نفوسنا إذا أردنا أن

نصونها ، أو أن نهبها الصحة والقوة ، وليست الصحة والقوة سوى
الفضيلة^(١) .

وهكذا يحمل أفلاطون على السفستائيين ، لأنهم كانوا يسمون أنفسهم
المربين . ويقول إن الفن السوفسطائي قائم على الوهم ، لأنهم يعلمون الناس
أشياء يعلمون هم أنفسهم أنها باطلة ، ويحاولون أن يتملقوا الجماهير ،
ولا يحاولون الوصول إلى العلم ، وإنما يحاولون الإقناع فحسب ، فيفتنون
الناس بمنطقهم الأخاذ ، وبالبحسنات اللفظية التي يستخدمونها ، ليجعلوا الأسلوب
براقاً ، ويعتمدون في خطاباتهم على التملويه والخداع ، واللغة المنمقة ، والبراهين
الخطابية ، وغير ذلك مما يؤثر على جمهور الجاهلين ، ولا يفيدهم شيئاً .

ومع كل ذلك لا يرفض أفلاطون الخطابة رفضاً باتاً ، بل إنه يراها لازمة
لخدمة الحقيقة إذا استطاع الخطيب نقل الأفكار الفلسفية إلى أذهان الجماهير
تلك الأفكار التي يعجز الفلاسفة عن تأديتها للجماهير بأسلوبهم المنطقي الذي
يتعسر على العامة فهمه .

فالخطابة هنا لازمة لنقل الأفكار الفلسفية فحسب ، ولكنه لا يجوزها في
التفكير الفلسفي نفسه ، ولذلك جعل أفلاطون الخطابة مادة من المواد التي كانت
تدرس في « الأكاديمية » التي أنشأها .

وكان أفلاطون يرى أن إصلاح شأن الخطابة لا يتم إلا إذا اهتم
الخطيب بموضوع الخطبة ، وعالجه معالجة دقيقة ، وألم بأصول علم

(١) انظر (مدخل لقراءة أفلاطون) لألكسندر كواريه . ترجمة عبد المجيد أبو النجا من ٤
(م . ٥ — النقد الأدبي)

الكلام ، وكان ماهراً في الإلقاء ، خيراً بنفسية السامعين . وفي ذلك يقول « كما أن الطبيب يهتم بطبيعة الجسم ، كذلك يجب على الخطيب أن يهتم بطبيعة النفس ، فيعرف حالاتها المختلفة، وانفعالاتها المتغيرة، والطرق العديدة للتأثير عليها ، والأوقات التي تستجيب فيها للتفكير^(١) .

وقد تناول أفلاطون في كتابه « جورجياس » الخطبة القضائية ، ورأى أن مهمة الخطيب القضائي هي أن يكفر عن الذنب الذي ارتكب ضد العدالة ، أي أن مهمة الخطابة عنده خلقية قبل كل شيء ، وإذا كانت الخطابة تعتمد على المعارضة وقوة اللدد واللسن ، فإنها تعتمد أيضاً ، أو ينبغي أن تعتمد ، على قوة النفس ، وهذه ينبغي ألا تنحصر إلا إلى السعادة ، ولا سبيل إلى هذه السعادة إلا بالفضيلة المطلقة^(٢) .

(١) انظر : أفلاطون ٢٤١ و ١٤٠ وتاريخ الأدب اليوناني ١٨٠ .

(٢) مقدمة كتاب الخطابة لأرسططاليس ٢٩/١ .



نقد أرسطو

ورث أرسطو هذه الثقافات اليونانية المتشعبة عند أمة اليونان في الفلسفة والأخلاق ، وفي السياسة والطبيعة ، وفي الفنون والأدب والنقد عن عظماء المفكرين في بلاد اليونان . وقد كان خير تلاميذ أفلاطون ، ولكنه لم ينقل آراءه ، بل كانت له القدرة الفائقة على الدرس والتحليل تلك القدرة التي منحت آراءه الاستقلال ، والقدرة على الحياة في الزمن والانتشار بين الناس في العالم المعروف .

وقد ولد أرسطو في قرية « ستاجير » من أعمال مقدونيا سنة ٣٨٤ ق . م ، وكان أبوه نيقوماخوس بن ماخاون من ولد أسقليباس الذي اخترع الطب لليونانيين ، وكان نيقوماخوس متطبباً لفيليبس أبي الإسكندر الأكبر ، فنشأ أرسطو في بيت الملك ، واستفاد من تلك البيئة التي كان يتردد عليها العلماء والبلغاء . وأفاده هذا الاختلاط كثيراً في سعة أفقه في مختلف المجالات السياسية والعلمية ، ومات والده وهو في السابعة عشرة من عمره ، فرحل إلى الريف ، وتعرف على أخلاق أهله ، فقويت ملاحظته ، وطال تأمله فيما حوله .

وبعد سنة ٣٦٧ ق . م أقام في أثينا التي كانت تزخر بالخطباء والشعراء ، فأعجب بقدرتهم الفائقة على صناعة الكلام وقدرتهم على الارتجال ، ولاحظ مواقفهم في الخطابة وعرف طرائقهم في الإعداد لها

حتى عرف تلك الصناعة ، وأسباب الإجابة والإخفاق فيها . . . وعرف أفلاطون في شيخوخته وأعجب بأرائه ، واقتدى به فأسس في أثينا مدرسة كانت لما آراؤها ، وكان له تلاميذ أشاعوا رأى أستاذهم . وقد تتلمذ له الإسكندر الأكبر نحو خمس سنوات ، حتى خرج لغزو آسيا سنة ٣٣٥ ق . م فأكب على العلم والتعليم . وكان الإسكندر يمدّه بالمال الجزيل يستعين به على بحوثه العلمية . وتقلبت به الحياة وصروفها ، حتى مات سنة ٣٢٢ ق . م

أما نقد أرسطو أو آراؤه في الشعر والخطابة فإن العمدة فيها على الكتابين الخالدين اللذين ألفهما فيهما . وسنبداً بدراسة كتاب « الشعر » ثم نخلص إلى كتاب « الخطابة » وآرائه فيها .

والكتاب الأول « كتاب الشعر » أو « في الشعر » أو « فن الشعر » هو أول كتاب شرح نظرية الأدب شرحاً فلسفياً . . . وكثير بما ذكره أرسطو لا يصور لنا سوى فكر اليونان وأدب اليونان ، ولكن ما ذكره هو خلاصة التفكير السليم في الأدب بعامة . وهناك — كما يرى لاسل أبركرمبي — نواح عدة من بحثه هذا لم يزد فيها أحد شيئاً جديداً إلى ما قاله أرسطو عن نظرية الأدب . ومع أن كتاب أرسطو يجب أن ننظر إليه على أنه جزء من الثقافة اليونانية ، فمن المهم بل من المفيد أن ننظر إليه كببحث لقواعد النقد الأدبي . بحيث يمكن تطبيقه على شكسبير وماتن كما طبق على هوميروس وسوفوكليس . ومن الخطأ أن ننسب إلى أرسطو الوسائل الحديثة في التفكير والإحساس . ولكن الشيء الذي يهونا حقاً هو أن نختبر القواعد التي وضعها ، بأن

نطبقها على الآثار الحديثة للفكر والشعور الإنساني ..
وقد عرفت العربية عدداً من الترجمات والتلخيصات لكتاب الشعر
فقد ذكر صاحب الفهرست في كلامه عن الشعر « أبوطيقا » أن الذي
نقله إلى العربية هو أبو بشر متى بن يونس ، وقد نقله إليها من اللغة
السريانية ، ونقله أيضاً يحيى بن عدي ... وللكندي فيه مختصر^(١) ،
ومنها تلخيص الفارابي بعنوان « رسالة في قوانين صناعة الشعراء » ،
« وفن الشعر » الذي يمثل الفن التاسع من الجملية الأولى من كتاب
« الشفاء » لابن سينا ، ثم « تلخيص كتاب أرسطوطاليس في
الشعر » لأبي الوليد ابن رشد .

ومن ترجم هذا الكتاب إلى العربية من المحدثين المعاصرين الدكتور
عبد الرحمن بدوي ، وقد نشر هذه الترجمات جميعاً في كتاب واحد بعد
ترجمته ، وسماها جميعاً « فن الشعر »^(٢) . وقدّم لهذه الترجمات بمقدمة
طويلة نافعة .

وكذلك نشر الدكتور شكري عياد تحقيقاً لترجمة أبي بشر متى
ابن يونس لكتاب « فن الشعر » من اللغة السريانية إلى اللغة
العربية^(٣) وقابل هذه الترجمة بترجمة حديثة قام بها . ثم اتبع الترجمتين
بدراسة لتأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية .

ولاشك أن هذه الترجمات المختلفة تمثل عناية مفكرى العرب الفاتحة

(١) كتاب الفهرست ٣٥٠ .

(٢) من منشورات مكتبة النهضة المصرية — القاهرة ١٩٥٣ م .

(٣) نشرته دار الكتاب العربي — وزارة الثقافة — القاهرة ١٩٦٧ م .

بأرسطو وبكلامه فى الشعر منذ عرفوا الثقافة اليونانية التى نقلت إليهم فى أوائل العصر العباسى ، واتصت العناية به إلى زماننا .

إن القارئ لكتاب « فن الشعر » لا يسهه إلا أن يعترف بمدى الصدق فيما وصفه به أحد كبار النقاد الإنجليز الذى يرى أن هذا الأثر لم يؤلف على صورة كتاب ، وإنما هو مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التى أعدها لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ فى أثناء إلقاء المحاضرات ، أو مزيجاً من الاثنين .

وأيا ما كان الأمر فإن الذى سطر هذه المذكرات لم يكتبها لمطالعة الجمهور ، فهى كثيراً ما تكون مقطوعة مبتورة ، مشتتة الأجزاء ، موجزة فى بعض المواضع إلى درجة مخلة ، كثيرة الخروج عن الموضوع فى أماكن أخرى ، تارة تترك بعض الآراء الهامة بلا شرح ولا إيضاح ، وطوراً تتناول بعض الآراء التافهة بالشرح والتفصيل ^(١) .

وإذا كان هذا إحساس الناقد الإنجليزى الكبير فإن المطلع على الترجمات العربية لكتاب أرسطو فى الشعر يحس بهذه العيوب ، ويحس بالفموض الذى يكتنف كثيراً من العبارات ، إما لإيجازها الخلل ، وإما لفقد الربط بين المعانى والأفكار ، مما يجعل استخلاص آراء أرسطو فى فن الشعر ليست بالسهولة التى يتصورها القارئ . وقد يكون من أسباب هذه الصعوبة كثرة الأسماء والأقسام والمصطلحات ، والإشارات الموجزة إلى

(١) قواعد النقد الأدبى ، ص ٦٥ .

ما كان معروفاً عند اليونان في حياتهم القديمة مما لا وجود لنظائره في الحياة الحاضرة في الشرق والغرب على السواء .

ولذلك استدعت هذه الإشارات والمصطلحات كثيراً من الشرح والتفسير ، والاختلاف فيما عناء صاحب الكتاب ، حتى يصبح كل تفسير لا يعدو دائرة الظن والاحتمال ، ولا يصل إلى درجة القطع أو اليقين في كثير من الأحيان .

الشعر عند أرسطو

الشعر عند أرسطو عمل من أعمال المحاكاة ، وفي أول كلامه عن الشعر قال إنه ضرب من ضروب التقليد . وهكذا كان اليونان يقولون عن الفنون الجميلة إنها ضروب من التقليد ، كما جرت العادة في زماننا هذا بأن يقال إن الفنون ضروب من التعبير . ويختلف التعبير في كل فن باختلاف أدواته ، فهو في الموسيقى بالأصوات ، وفي النقش بالألوان ، وفي الأدب بالألفاظ .

وكذلك قال أرسطو إن شعر الملاحم وشعر التراجيديات ، وكذلك الكوميديا والديثرامبوس^(١) وجلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة ، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها . ولكنها فيما بينها تختلف على أنحاء

(١) الديثرامبوس نشيد كان يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر ، وقد نما وتطور حتى أصبح فناً شعرياً مستقلاً . وكان النشيد في الأصل موضوعاً لتغنى به جماعة السكران على هيئة جوقة « كورس » وأخذ صورة منظمة على يد أريون « Arion » الكورنثي (حوالي سنة ٦٠٠ ق.م) وقد أصبح مجالاً للمسابقة بين الشعراء في إبان أعياد باخوس « ديونيسوس » وبعد القرن الرابع ق.م بدأ الديثرامبوس يفقد أهميته — وانظر (فن الشعر) هامش ٦ ص ٣ .

ثلاثة ، لأنها تحاكي إما بوسائل شتى ، أو تحاكي موضوعات متباينة ، أو تنهج في المحاكاة طرقاً مختلفة . فكما أن بعضها يحاكي بفضل الصناعة أو بفضل العادة بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت ، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر ، كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام .

فالعرزف بالنأي مثلاً ، والضرب بالقيثارة ، وما أشبه هذا ، تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما . والإيقاع هو نظام الحركات ، وموضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض . والانسجام هو التأليف الجميل بين النغمات . والرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام ، وذلك لأن الراقصين يستمعون بالإيقاعات التي تعبر عنها أشكال الرقص في محاكاة الأخلاق والوجدانات والأفعال التي تحاكيها .

ولم يجد أرسطو اسماً أو لقباً مصطلحاً عليه لذلك الفن الذي يستخدم في المحاكاة اللغة وحدها ، أى بغير إيقاع ولا انسجام . وقد مثل أرسطو لهذا الفن الذي لم يجد له اسماً بتلك التشبيهات التي اشتهر بها « سوفرون » وابنه « اكسينارخوس » من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد . وكانت هذه التشبيهات تشتمل على كثير من الأمثال في أسلوب منشور باللغة الدارجة وكذلك مثل لهذا الفن بالمعاورات السقراطية .

وقد اعتاد الناس أن يقرنوا العمل الشعري بالوزن ، فيطلقون لفظ « الشعراء » على أولئك الذين يستخدمون الأوزان كما يستخدمها الشعراء ، ولكنهم لا يحدون محاكاة الشعراء .

كما أطلقوا لفظ « الشاعر » على من ينظم قصيدة الطرب أو في الطبيعة مع أنه لا يشارك الشاعر إلا في استخدام الوزن ، فإن « أنباذوقليس » في نظر الناس معدود في جملة الشعراء ، لأنه نظم قصيدة في الطبيعة ، ولكنه في نظر أرسطو أجدر أن يسمى طبيعياً من أن يسمى شاعراً ، لأن لا وجه للمقارنة بينه وبين هوميروس إلا في الوزن فقط .

أما الذي ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة ولا يلتزم وزناً واحداً بل يخلط بين الأوزان فإنه في نظر أرسطو جدير بأن يسمى شاعراً أيضاً . كما فعل « خيريمون » في منظومته « كنتورس » وهي « رابسودية »^(١) مؤلفة من أوزان شتى . ومعنى ذلك أن أرسطو لا يقصر الشعر على القصائد التي اتحدت أوزانها ، بل إنه يحيز تعدد الأوزان في العمل الشعري الواحد .

المحاكاة عند أرسطو

ظهر من هذا الكلام أن الشعر بمختلف فنونه ضرب من ضروب المحاكاة مثل سائر الفنون الإنسانية التي تختلف عنه في الوسائل والموضوعات والأساليب ، وإن اتحدت في الدافع إليها وهو المحاكاة . وقد سبق أفلاطون أرسطو إلى الحديث عن التقليد أو المحاكاة في

(١) الرابسودية مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون في اليونان ينشدونه أحياناً بمصاحبة القيثارة ، وكان الشاعر الجوال يختار مقطوعات من الأشعار من شعره أو من شعر غيره يؤلف بينها ، ثم ينشدها متنقلاً . و (خيريمون) من شعراء المأسى عاش في منتصف القرن الرابع ق . م . ووصف أرسطو في كتاب الخطابة مسرحياته بأنها أصلح للقراءة منها للتمثيل ، لأنها يغلب عليها الصنعة والإيفال في المجاز — وانظر (فن الشعر) ص ٧٠ .

الشعر وفي سائر الفنون ، وعن المآخذ التي تؤخذ على الشعراء في هذا التقليد ، لبعدهم عن طبيعة ما يقلدون بمرحلتين أو ثلاث مراحل .

وإذا كان الشعر قد نشأ عن المحاكاة عند أرسطو كما نشأ عنها عند أفلاطون ، فإن بين رأييهما في هذه المحاكاة اختلافا كبيرا ، وذلك أن الشعر في نظر أرسطو نشأ عن سببين كلاهما طبيعي .

فإن المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة — والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية — كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة . وهذا السبب يفسر الإبداع في الشعر . ويستشهد أرسطو لهذا بما نراه في الأعمال الفنية ، فإن الكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الجيف والحيوانات الخسيسة التي تشمئز منها النفوس إذا رأتها في الطبيعة .

والسبب الآخر هو أن التعلم لذيد ، لا للفلاسفة وحدهم ، بل لسائر الناس ، فلهذا المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة والرغبة في المعرفة ، أي أن حب الاستطلاع غريزة في الناس جميعاً ، وإن كانت في حقيقة الأمر من شأن الفلاسفة بخاصة . فنحن نسر برؤية الصور ، لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ، ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، بل لإتقان صناعتها أو ألوانها ، أو ما شاكل ذلك .

ولما كانت المحاكاة غريزة طبيعية ، شأنها شأن اللحن والإيقاع —

لأن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات — كان أكبر الناس حظاً من هذه اللواهب في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد فن الشعر .

وليس معنى المحاكاة في الفنون أن تكون المطابقة تامة بين الأصول والصور التي تحاكيها ، وإن كان ذلك مفهوم المحاكاة . بل إن الفنان كثيراً ما يتصرف في المحاكاة تصرفاً يبعد الصورة عن الأصل ، فقد يبالغ في تحسين ما هو حسن ، أو يزيد في قبح ما هو قبيح ، كما أنه في بعض الأحيان يكتفي بمحاكاة الأشياء وتصويرها كما هي في الواقع . . وفي ذلك يقول أرسطو إن الذين يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناساً يعملون ، أي أنهم يحاكون الأفعال ، أفعال الأخيار وأفعال الأشرار ، لأن الأخلاق تخضع غالباً لهذين القسمين . والفضيلة والرذيلة هما اللتان تميزان الأخلاق كلها .

وينتج من هذا أن الذين يحاكيهم أهل الفنون إما أن يكونوا خيراً من الناس الذين نهدهم ، أو شراً منهم ، أو مساوين لهم .

وشأن الشعراء في ذلك شأن المصورين ، فقد كان « بولوجنوتس » يصور الناس خيراً من واقع حالهم ، وكان « باوزون » يصورهم أسوأ مما هم عليه ، في حين أن « ديتونوسيس » كان يصورهم كما هم في الواقع .

وتوجد هذه الفروق أيضاً في الرقص ، وفي الصفر بالنأي ، وفي اللعب بالقيثار ، كما توجد في الكلام المنثور ، وفي الشعر الذي ينشد دون أن تصاحبه الموسيقى .

فهوميروس مثلاً كان يصور أشخاصه خيراً مما هم في الواقع ، وكان « كليوفون » يصورهم كما هم ، وكان « هيجيمون الثامس » أول من نظم المساجر و « نيقوخاريس » مؤلف « الدايلاذة »^(١) يصوران الناس أحسن مما هم في الواقع .

وهذه هي الفروق بين المحاكين في طريقة المحاكاة ، وبها أيضاً تختلف التراجيديات عن الكوميديات ، لأن الكوميديا تمثل أناساً أحسن ممن نعهدهم ، في حين أن التراجيديات تمثل أناساً أفضل ممن نعهدهم . وكذلك يختلف أسلوب المحاكاة للموضوع ، إذ من الممكن أن تكون المحاكاة الشعرية عن طريق القصص ، إما بأن يقص الشاعر على لسان شخص آخر ، فيدعه يتحدث عن نفسه على حسب ما يقتضيه موقفه في القصة — كما كان يفعل هوميروس — أو يحاكي الأشخاص وهم يفعلون عن طريق السرد القصصي .

وعلى هذا تختلف المحاكاة وفقاً لهذه الفروق الثلاثة : وسائل المحاكاة ، وموضوعات المحاكاة ، وطرق المحاكاة .

ويمكن لذلك الحكم بأن سوفوكليس كان يحاكي هوميروس ،

(١) معارضة ساخرة للابادة التي ألفها هوميروس ، ومعنى الكلمة « ملحمة الجبناء »

لأن كلا منهما كان يحاكي أشخاصاً فضلاء . كما يمكن الحكم بأن
سوفوكليس كان يحاكي أرسطوفانيس ، لأن كلا منهما كان يحاكي
أشخاصاً يفعلون ، أى يعاكون أفعالاً .

* * *

ويبنى أرسطو على هذه المحاكاة انقسام الشعر أو انقسام المحاكاة
على حسب اختلاف طبيعة الشعراء ، فإن فى هؤلاء الشعراء فضلاء
ذوى نفوس نبيلة ، وهؤلاء حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ،
فأنشئوا الأناشيد والمدائح . كما كان فيهم ذوى نفوس خسيسة ، وهؤلاء
حاكوا فعال الأدنياء ، أو مثلوا الصفات الدنيا فى سفة الناس ،
فأنشئوا شعر الهجاء .

ولا يخلو كلام أرسطو فى ذلك من شيء من الغرابة ، فإن الفضلاء
من الشعراء كما يمجّدون الفضائل والمثل الرفيعة ، ويشيدون بأصحابها -
يستطيعون ، ماداموا ينشدون الفضيلة ويعملون على سيادتها ، أن يبرزوا
الرزائل فى ثوب بغيض تسمّز منه النفوس ، وينفّر من أصحابها . وفى
ذلك خدمة للفضائل لاتقل عن تمجيدها والإشادة بأصحابها .

وإذا كان الفضلاء يشيدون بالفضائل فإن الأدنياء وذوى النفوس
الخسيسة يشيدون بالرزائل ، ويدافعون عن أصحابها ، وفى الوقت نفسه
يهاجمون أنصار الفضيلة ، ما دما قد وصفناهم بالخسة والدناءة .

بل إن أرسطو نفسه - وهو ميروس عنده فى مقدمة الفضلاء من

الشعراء - ينسب إلى هوميروس القصيدة المعروفة « مرغيتس » مستعملا فيها الوزن المعروف باسم « الإيامبو » الذي كانوا يستعملونه في الهجاء والتهمك . ومعنى الكلمة عندهم الضحك والسخرية ، واليونانيون يعدون « أرخيلوكوس » أشهر شاعر نظم في « الإيامبو » ، ولقد ذاع صيته في فن الهجاء حتى وضعه النقاد في منزلة هوميروس ، وامتدحه « كونتليانس » بقوله « إن أسلوبه رصين رائع ، وعباراته قوية محكمة تفيض ثورة وحاسة ، ولا يفوقه أحد في العبقرية والنبوغ ، وإذا كان هنالك من يمتاز عليه فليس الذنب ذنبه ، ولكنه ذنب الفن الذي نظم فيه ^(١) .

ورأى أرسطو أن الشعر نشأ في هذين النوعين « المدائح والأهاجي » أو بدأ بهما ، كما أن البواعث التي تدعو إلى الشعر تذهب في اتجاهين . . ومن المدائح والأناشيد كان « الديشورامبوس » الذي تطور إلى شعر لللاحم ، وتطور شعر الملاحم ، حتى كانت المأساة « *Tragedy* » ومن شعر الهجاء « الإيامبو » نشأت الملهاة « الكوميديا *Comedy* » . والقواعد التي تصح في شعر الملاحم تصح أيضاً في شعر المأسى ؛ كما أن قواعد شعر الهجاء صحيحة أيضاً في شعر المهازل .

ويقول أرسطو ^(٢) إن ما طرأ على المأساة من تطورات متوالية ، وكذلك الشعراء الذين ألفوا فيها — كل ذلك معروف لنا ، أي أن المأساة ونشأتها وخطوات تدرجها في الرق والاكتمال كانت معروفة في

(١) تاريخ الأدب اليوناني ٧٦ .

(٢) فن الشعر ص ١٦ .

البيئات الأدبية ، وكذلك الشعراء الذين ألفوها كانوا معروفين . أما للمهارة فإن أرسطو يقرر الجهل بها وبنشأتها وتطورها ، ويرجع ذلك إلى أنها قليلة الشأن ، وإلى أن العناية بها لم تصل إلى درجة العناية بالمآسى ، وكذلك لم يسمح الحكام بتمثيل الملاحى وتقديم جوقة الممثلين الهزليين إلا أخيراً . . ومن ثم جهل الناس نشأة المهارة وتطورها ، ولا يذكرون الشعراء الكوميديين أو الهزليين ، وليس يعرف من الذى أمد المهارة بالأقنعة ، أو جعل لها المقدمات ، أو زاد عدد الممثلين ، وما إلى ذلك من التفاصيل إلا منذ تكاملت للمهارة صورتها .

وعلى كل حال يرى أرسطو أن المأساة والمهزلة تمثلان ذروة الفن الشعرى عند اليونان ، ونهاية أطواره عندهم ، وأنهما لذلك أجدر بالتوسع فى الشرح والبحث من الضريين الأولين : المدايح والأهاجى .

المأساة

أشرنا فيما سبق إلى ازدهار الشعر التمثيلى فى بلاد اليونان خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد . وقد سبقت هذين القرنين خطوات تدرج فيها هذا الشعر المسرحى ، كما تدرج فيها فن التمثيل من بداية ساذجة إلى فن متكامل فى موضوعه وفى تأليفه وأسلوبه ، وفى طريقة عرضه على مسرح التمثيل .

وفى تلك الاحتفالات التى كان اليونانيون يقيمونها فى أعياد باخوس « دبونيسوس » إله الخمر عرف اليونان فن التمثيل ؛ فقد كان بعضهم

يقومون في تلك الحفلات الصاخبة ، فيمثلون بعض الأدوار التي يتبادلون فيها الحوار مرتدين ثياباً غريبة يبدو فيها نصفهم الأعلى في صورة البشر ويبدو نصفهم الأسفل في صورة الماعز بما يرتدون من جلودها . وظل هذا التمثيل الشعري الساذج بما يصحبه من الأغاني والأناشيد يتطور حتى كانت المسرحيات ، وحتى كانت المأساة . ويقال إن لفظة « Tragedy » مشتقة في أصلها من كلمتين مركبتين إحداهما تعنى « الماعز » والأخرى تعنى « الأغنية » .

ولكن « ريدجواى Ridgeway » أحد النقاد المحدثين يرى أن المأساة لا تمت أصلاً إلى الأناشيد والرقصات الديثورامبية ، وأنها لا ترتبط إطلاقاً بعبادة ديونوسوس ، وإنما نشأت من الرقصات التنكرية التي كانت تقام حول مقابر الأبطال . واعتمد في ذلك على رواية هيرودوت التي يذكر فيها أن أهل « سيكوون Sikuon » اعتادوا أن يكرموا البطل « أدراستوس Adrastus » بوسائل شتى ، منها إنشاء أغنيات حزينة تلقيها الجوقة ، اتصف ما حدث له في أثناء حياته .

ويؤكد المؤرخ أن هذه الأناشيد لم تكن تمجيداً للإله « ديونوسوس » بل تخليداً لذكرى هذا البطل الذي قاد أول حملة توجّهت لتدمير مدينة طيبة .

ولكن مهما تعددت الروايات حول نشأة المأساة الأثينية فمن المقطوع به أن المأساة قد نبتت من الرقصات والأغاني الديثورامبية ،

ثم أخذت تتطور تدريجياً ، حتى صارت فنا قائماً بذاته^(١) ..

وقد نبغ من شعراء المأساة في عصر ازدهارها عند اليونان ثلاثة من كبار الشعراء الذين خلد التاريخ أسماءهم وأعمالهم الفنية ، وهم أسخيلوس ، وسوفوكليس ، وإوريبيدس .

ويمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق . م ، حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا ، وهى « الضارعات » لأسخيلوس أمام النظارة من الأثينيين .

ولعل التسلية المسرحية كانت موجودة قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن أسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدنيين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها الممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة في مصر القديمة ، فنحن نعلم أنه كانت هناك تمثيليات دينية تمثل في « أبيدوس » في الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد تخليداً لذكرى موت « أوزيريس » ، وكانت تروى على ما يظهر كيف مزقت أوصاله إلى أن جمعها « إيزيس » أخته وزوجته ..

ومن المقطوع به أن أسخيلوس لم يخترع المأساة اختراعاً ، وإنما

(١) انظر (المسرح اليوناني) ص ١٧ .

تناول بالتنقيح تقاليد يونانية نامية ، نمت وترعرعت بالتدريج ، إلى أن
أثمرت المسرح كما نعرفه .

وكان أسخيلوس يقوم بكل شيء في مسرحياته . فقد كان ينتظر
من الشاعر وقتذاك ألا يقتصر على كتابة المسرحية ، بل يجب عليه
أيضاً أن يؤلف ما يصاحبها من موسيقى ، وأن يدرب فرقة المنشدين ،
وأن يمثل بنفسه الدور الرئيسى فيها^(١) . ويذكر أرسطو أن أسخيلوس
كان أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل نصيب
الجوقة ، وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل^(٢) .

ويقال أن أسخيلوس قد ألف سبعين مأساة ، وإن لم يحفظ الزمن
منها غير سبع روايات . وقد اعتمد أسخيلوس في رواياته على الأساطير
الشائعة في قومه ، والتي تعتمد عليها عقيدتهم ، ولذلك كانت تدور
كلها حول موضوعات دينية تعتمد على الأساطير ، ولذلك ظهر فيها
بوضوح إيمانه المطلق بالآلهة ، كما ظهر فيها اعتزازه ومباهاته بوطنه
وجنسه . ولا غرو في ذلك ، فقد كان أسخيلوس نفسه جندياً في
جيش أثينا الذي حارب الفرس ، وانتصر عليهم انتصاراً حاسماً في موقعة
« ماراثون Marathon » كما اعترف بإفادته العظمى من ملحمتي

(١) الاردايس نيكول (المسرحية العالمية) ٧/١ و ١٠ • ترجمة عثمان نويه .

(٢) فن الشعر ١٥ .

هوميروس : الإلياذة والأوديسا ، إذ قال عن مسرحياته إنها بقايا متناثرة من مائدة هوميروس !

وكذلك بقيت سبع روايات من الروايات المائة والعشرين التي يقال إن « سوفوكليس » ألفها ، وقد احتذى فيها حذو أسخيلوس في اعتماد كل منها على أساطير اليونان ، وفي الإفادة من ملحمتي هوميروس وإن كان سوفوكليس قد خفف من سلطان الآلهة وتأثيرها على البشر وتوجيه سلوكهم وتصرفاتهم ، فقد تركهم يواجهون الحياة ، ويشقون طريقهم بأنفسهم ، ويبنون أمجادهم بأيديهم .

وكان المسرح اليوناني قد تطور على يد سوفوكليس ، فظهر عدد من الممثلين المدربين ذوي الدراية بالمسرح ، واستطاعوا أن يقوموا بأدوارهم ، وأن يتقنوا الحركة والحوار ، وبذلك وفروا على الشاعر جهوده في التمثيل بنفسه ، ليفرغ للكتابة والتأليف والتوجيه العام في الموسيقى والرقص والحركة والحوار ، مع أن سوفوكليس نفسه كان صاحب مواهب متنوعة فيما يحتاج إليه المسرح اليوناني من التمثيل والرقص والغناء ، وبذلك يمكن اعتبار هذه المرحلة التي ازدهر فيها فن سوفوكليس البداية الحقيقية لفن التمثيل الناضج ، فقد انفصل الشاعر عن الممثل ، وأصبح هناك عدد من الممثلين المدربين الذين يجيدون حكاية الشغرفهم ومحاكاته على المسرح .

وكذلك استقلت شخصية الموسيقى ، وأصبح فنانا مستقلا بفنه ،
كما أصبح قادراً على تدريب عدد كبير من المنشدين .

وبذلك استطاع فن التمثيل على يد سوفوكليس أن يميز فنون المحاكاة
بعضها من بعض ، وأن يؤكد التخصص الواجب في كل فن .

ويذكر أرسطو أن سوفوكليس رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة ،
وأدخل رسم الناظر ، بعد أن كان أسخيلوس قد رفع عدد الممثلين
إلى اثنين فقط .

أما يوريبديدس فقد كان أقرب الثلاثة إلى الواقعية ، ثار على الآلهة
وثار على الأساطير المأثورة التي كان يؤمن بها جمهور الأثينيين ، بعد
أن رأى فيها مالا يقبله العقل الانساني الذي ينبغي أن يعرض عليه كل
شيء ليقبل ما يقتنع به ، ويرفض مالا يرتضيه . فلم تبق للآلهة قداسها
ولا رهبتهـا كما كانت عند أسخيلوس ، ونزع إلى الشك في صحة الأساطير
المأثورة . وكان شكه قائماً على أساس خلقي ، فقد رأى في الأساطير
القديمة ما ينافي الأخلاق ، لأنه إن كانت تلك الأساطير صادقة فيما ترويه
عن الآلهة فليست الآلهة جديرة بالعبادة والتقدير ، وإن كانت الأساطير
كاذبة فقد أنهمـم بناء الديانة الاغريقية من أساسه . فإذا اتهمه
«أرسطوفانيس» بعد ذلك بالإلحاد فلم يتهمة زوراً وباطلاً ، ولكن
يوريبديدس يصر على أن الشك في الآلهة لا يعني فساد الأخلاق عند

الشاك ، ولا نعجب من مثل هذا الرأي يصدر عن شاعر يوناني ، لأن الفضيلة عند اليوناني العريق تجتذب النفس بجمالها لا بثوابها^(١) .

ولقد تخير يوريبيدس لأكثر مسرحياته شخصيات تعيش في المجتمع الذي يعيش فيه ، ويدعها تعبر عن نفسها وعن حياتها وانفعالاتها وعواطفها الخيرة والشريرة أيضا .

كما غنى في رواياته بالتحليل الدقيق للشخصية الإنسانية . . ويمكن القول بأن يوريبيدس كان أكثر عناية بشخصياته النفسية منه بشخصياته من الرجال . وكان يحسن فهم الطراز العصبي من النساء ويحسن عرضه ليجد الفرصة لاستغلال تلك المشاهد التي تبهت على الشفقة التي يحبها ويؤثرها . . ولم يكن أريستوفانيس مخطئا حين وصفه متهمًا بأنه « الكاتب البغيض إن النساء ، لأنه كشف للعالم عن كثير من أعق أسرارهن »^(٢) .

وكان يوريبيدس يعبر عن كل هذه الأغراض بلغة سهلة مفهومة لا تبعد كثيراً عما يستعمله الناس في محاوراتهم العادية ، وجذبها العبارات الفخمة الأنيقة التي تعلو على مستوى الجماهير ، وتحول بينهم وبين تتبع المسرحية ، والانفعال بأبطالها وأحداثها .

(١) قصة الأدب في العالم ١٩٩/٢ .

(٢) المسرحية العالمية ٩٢/١ وانظر ماتو من عن النقد الأدبي في مسرحية (الضفادع)

لأريستوفانيس في صفحة ٣٣ من هذا الكتاب .

كما خفف من اشتراك الجوقة في تمثيل أحداث المسرحية ، ولذلك برزت الحركة والحوار في مسرحياته ، وجعل الأغاني والأناشيد أشبه بالفواصل بين أجزاء المسرحية .

وبعد هذه الإشارات السريعة إلى النابغين من شعراء اليونان في تأليف المآسي تتكلم عن شيء من نقدها وأصول تأليفها كما شرع لها أرسطو بعد أن مكّن لها أولئك الشعراء ، حتى طفت على الحياة الفنية عند اليونان ، وبعد تأثيرها في نفوس الجماهير . وكان ذلك هو السبب الذي دعا أرسطو إلى العناية بالمأساة ونقدها .



وقد تقدم أن أرسطو يجعل الملحمة أصلا للمأساة ، ويرى أن الملحمة تتفق مع التراجيديات في أن كلا منهما محاكاة في كلام موزون للأفاضل أو للأخيار مع الناس .

وأوجز أرسطو أهم وجوه الخلاف بين الملحمة والتراجيديات فيما يأتي :
(١) تستخدم الملحمة وزناً واحداً ، وهو العروض السداسي « Hexameter » ، ولا تقييد المأساة بوزن خاص ، بل إنها تستخدم أوزاناً متعددة .

(٢) تتحقق المحاكاة في الملحمة بوساطة الحكاية والسرد ، ولكنها تتم في المأساة بوساطة أشخاص يفعلون ويتكلمون ، أي بوساطة الحركة والحوار .

(٣) وتفترقان كذلك في الطول ، لأن المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة حول الشمس ، أولاً تتجاوزته إلا قليلاً ، بينما الملحمة لا تحد بزمان ، ففي ذلك تفترقان أيضاً . وإن كان الشعراء في بادئ الأمر لم يتقيدوا بزمان لا في الملحمة ولا في المأساة .

ثم إن بعض العناصر الداخلة في تركيب كل من الملحمة والمأساة مشترك ، وبعضها خاص بالمأساة ، والناقد الذي يستطيع التمييز بين المأساة الجيدة والمأساة الرديئة يحسن أيضاً التمييز بين الملحمة الجيدة والملاحمة الرديئة ، لأن العناصر التي تتضمنها الملحمة موجودة أيضاً في المأساة ، بينما عناصر المأساة لا تتوافر كلها في الملحمة .

ومن تلك العناصر التي تفرد بها المأساة : المناظر المسرحية ، والموسيقى ، والإنشاد ، ثم إلقاء الممثلين للحوار بما يقتضيه من الأصوات التي تعبر عن الانفعالات بالوقائع والأحداث .

وبعد هذه الموازنة يخلص أرسطو إلى تعريف المأساة ، فيحددها بأنها « محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة فيه عناصر التحسين ، محاكاة تمثل الفاعلين ، ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف ، لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات » .

ويعنى أرسطو بالكلام المتع ذلك الكلام الذى يتضمن الوزن والإيقاع والغناء .

كما يعنى بقوله « تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه » أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده فى الحوار ، فى حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء ، واستخدام النشيد فى الجوقة « الكورس »^(١) .

عناصر المأساة :

وفى المأساة عناصر خارجية لا دخل للشاعر فى تأليفها ، ولا يسأل ناظم المأساة عنها ، وإن كانت بعيدة الأثر فى نجاح المسرحية . وهذه العناصر الخارجية هى : المنظر المسرحى ، والموسيقى ، والغناء ، والإلقاء . وتلك هى الوسائل التى تتم بها المحاكاة فى المأساة .

ولما كانت المأساة محاكاة فعل ، وكان يقوم بها أناس يعملون ، فمن الضرورى أن تكون لهم خصائص فى الخلق والفكر ، لأننا حينما نصف الأعمال ننسبها إلى الخلق والفكر ، وعنهما يحدث كل نجاح أو إخفاق .

وعلى ذلك تكون القصة هى محاكاة الأفعال ، وهى أفعال

(١) راجع « فن الشعراء » ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، ص ١٩ وكذلك « سبعة الشعراء » ترجمة د . شكرى عياد ، ص ٤٨ .

مركبة ، والفعل يفترض وجود أشخاص يقومون به ، ولهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة ، لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة الفوارق بين أصحابها .

ويلزم من هذا أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة ، وهي : القصة ، والأخلاق ، والمعبارة ، والفكر ، والمظهر المسرحي ، والفناء .

وتكون (العناصر الداخلية) التي هي من عمل ناظمي المأساة ، وهم المسئولون عنها ، ثلاثة هي : الخرافة أو الأفعال ، والأخلاق ، والفكر^(١) .

وأم هذه العناصر في المأساة هي تركيب الأفعال ، لأن المأساة لا تحاكي أشخاص الناس ، وإنما تحاكي أفعالهم وحياتهم ، وسعادتهم وشقاؤهم . والسعادة والشقاء هما من نتائج الأفعال ، وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود . والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم . ولكنهم يكونون سعداء أو أشقياء بأفعالهم . ولهذا كانت الأفعال والخرافة غاية المأساة وليها ، ولا مأساة بغير فعل .

وأجود الخرافات ما تتركب فيه الأفعال ، وتتسلسل تسلسلا طبيعيا ،

(١) يقصد أرسطو بالفكر هنا كل ما يقوله الأشخاص ليدلوا على شيء أو ليثبتوا رأيا من الآراء .

وأردوها ما تكثر فيه الحوادث العارضة التي تتابع على غير مقتضى
الرجحان أو الضرورة . وأمثال هذه المخرافات التي تكثر فيها الأحداث
العارضة إنما يؤلفها الشعراء الضعفاء الذين يعجزون عن التسلسل الطبيعي
للأحداث ، وقد يضطر إليها الشعراء الخذاق الذين يحسبون حساب
الممثلين ، فيؤلفون مسرحيات المسابقات ، ويتوسعون في الحكاية
أكثر مما يقتضى الموضوع ، فيجورون بذلك على التسلسل الطبيعي
للأحداث .

أما الأخلاق فقد حدد أرسطو ما تمثله المأساة منها في أمور أربعة :
(١) أن تكون قاضلة نبيلة ، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال
والأفعال التي تمثل تدل على الإرادة والاختيار . ومن الممكن أن تصدر
الأفعال والأقوال الناضلة عن جميع طبقات الناس ، فالرأة يمكن أن
تكون خيرة ، وإن رآها أرسطو مخلوقاً أدنى من الرجل . كما أن العبد
يمكن أن يكون خيراً ، وإن كان أرسطو يراه مخلوقاً خسيساً .

(٢) أن تكون الأخلاق مناسبة لصاحبها ، فالرجولة خاق يكون
في الرجال ، والمكن المرأة لا يناسبها أن تكون ذات رجولة .

(٣) أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع ، أى أن تكون أخلاق
الأشخاص في المسرحية مشابهة لأخلاقهم كما هي معروفة ، أو كما تصورهما
الأساطير .

(٤) أن تكون الأخلاق ثابتة مصورة لصاحبها تصويراً صادقاً .

وقد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق ، فإن تراجيديات أكثر المحدثين لا تتناول الأخلاق . وهذه حال كثير من الشعراء على العموم ، أى أن من مؤلفي التراجيديا من يعنى بالجانب الخلقى ومنهم من يهمله ، كالشأن في التصوير حين نوازن بين زويوكسيس وبولوجنوتس ، فإن بولوجنوتس كان مصوراً مجيداً للأخلاق ، وأما زويوكسيس فليس في تصويره شيء من العناية بالجانب الخلقى . . وإن كان بعض الشعراء الناشئين يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدرُوا على تركيب الأفعال عكس جل الشعراء الأقدمين .

فالخرافة — كما يقول أرسطو — مبدأ المأساة وروحها . ولذلك ينبغي أن يمنحها الشاعر أقصى ما يستطيع من العناية والإتقان .

وشبيه بهذا ما يقع في التصوير ، فلو أن رساماً تألق في التلوين بأجمل الألوان ، ولكن بغير خطة مرسومة ، لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية . ويتلوها في المرتبة الثانية الاخلاق ، وفي المقام الثالث تأتي « الفكرة » . ويعنى أرسطو بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتلائم معه . ويقول إن الشعراء القدماء كانوا يسيرون الاشخاص لغة الحياة المدنية ، أى اللغة الجارية الخالية من المحسنات البلاغية ، والمتفقة مع حقيقة الدولة ومصالحها ، أما

المحدثون فيجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء . . . وبلاحظ أن الفكرة في اليونانية تتضمن كل ما يعبر عنه بالكلمات، أو يتأثر باستخدام الألفاظ، ولذلك كانت « المقولة » من أهم العناصر، ويعنى بها الترجمة عن الفكرة بالألفاظ بالأقوال في الخطابة، وبالحوار في المأساة، أى أن قوة العبارة واجبة في الكلام المنظوم والكلام المنثور على السواء .

ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل التشيد « صناعة الصوت » المقام الأول بين المحسنات الممتعة في صناعة التراجيديا . أما المفطر المسرحى فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور فهو أبعد الأشياء عن الفن الشعرى، وأقلها اختصاصاً به، لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين، ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية^(١) .

* * *

وإذا كان للفعل أهم شيء في الخرافة، فينبغى أن يعنى به الشاعر كل العناية، فإن الخرافة إذا أُجيد تأليفها يجب ألا تبدأ أو تنتهى اتفاقاً عند أية نقطة، بل ترتب الأفعال فيها ترتيباً منطقياً تتسلسل فيه الأحداث والنتائج، فإن كل جميل سواء أكان كائناً حياً أم

(١) فن الشعر ٢٢ .

شيئاً مكوناً من أجزاء ينطوى بالضرورة على نظام يقوم بين أجزائه ،
وله عظم يخضع لشروط معلومة ، مع مراعاة التناسب بين أجزائه .

والجمال في رأى أرسطو يقوم على العظم والتناسق ، والكائن
المصوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن
إدراكنا يصبح غامضاً ، لوقوعه في زمان لا يكاد يدرك . وكذلك إذا
كان الشيء مفرطاً في العظم لا يكون جميلاً ، لأن منظره لا يقع
مجتمعاً ، بل يذهب عن الناظرين ما فيه من الوحدة والتمام .

وكذلك الأمر في الخرافات : يجب أن يكون لها من الطول
الناسب ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة .

وليس من شأن فن الشعر تحديد طول المأساة ، لأن ذلك يخضع
لمراعاة أحوال الوسائل المسرحية ، وإدراك مدى صبر الجمهور على
التتبع والمشاهدة ، لأن ذلك يتوقف على عدد المسرحيات التى ستمثل
في الحفلات ، وذلك لا يتصل بفن المأساة في ذاتها . وإن كان
أرسطو يرى أنه كلما طالت الخرافة بشرط إمكان إدراك مجموعها
جملة — ازداد جلالها الناشئ عن عظمها . وحدد هذا الطول بأنه الطول
الذى يسمح لسلسلة من الأحداث التى يتوالى أن تفتقل بالبطل من
حال إلى حال .



لأنهم إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً

بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة إما بحسب الضرورة أو بحسب الاحتمال . والمؤرخ والشاعر لا يختلفان من حيث أن الشاعر يروى الأحداث شعراً والمؤرخ يرويها نثراً — فقد كان من الممكن تأليف تاريخ « هيرودوتس » نظماً ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً — وإنما يتميزان من حيث كون الشاعر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع ، بينما المؤرخ يروى الأحداث التي وقعت فعلاً . وهذا هو السبب في قول أرسطو إن الشعر أوفر حظاً من الفلسفة ، وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر يروى الكلى بينما التاريخ يروى الجزئى ، ويعنى أرسطو بالكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال ، أو على وجه الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرمى الشعر .

أجزاء المأساة :

بعد أن تحدث أرسطو عن عناصر المأساة ، تحدث عن أجزائها وترتيب كل جزء منها في الظهور أمام الجمهور في المسرح ، وهذه هي الأجزاء على ترتيب ظهورها :

(١) المدخل أو الاستهلال أو اللقمة :

وفيه يحاول الشاعر أن يمهّد للحدث الذى سيعرضه فى مأساته ،

وكان يلقيها ممثل واحد ، وأحياناً كانت على شكل حوار بين ممثلين .
ويقول أرسطو عن المدخل إنه قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول
الجوقة^(١) . . . ويذكر بعض النقاد أن هذه هي المقدمة « prologue »
التي تقدم الموضوع ، وتحدد مكان الأحداث وزمانها ، أما « المدخل »
فإنه يأتي بعدها ، ويقصد بالمدخل عندم ظهور الجوقة ، أو دخولها وهي
تنشد مقطوعة قصيرة أو طويلة تتفق مع الإيقاع السريع الذي تحدثه
الأتقدام في أثناء سير الجوقة^(٢) .

(٢) الدخيلة أو القطعة :

وهي قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة ،
وهي حوادث المسرحية تمثل في صورة مقطوعات من الحوار تختلف
طولا وقصراً .

وعلى هذا يمكننا أن نعتبر المقطوعة أو الدخيلة بمثابة الفصل في
المسرحية الحديثة ، كما يمكن اعتبار أغنية الجوقة فاصلاً بين فصلين .
وكان عدد الفصول يختلف من مأساة لأخرى . فكانت معظم
مسرحيات إيسخيلوس تحتوي على ثلاثة فصول ، أما مسرحيات

(١) فن العصر ٣٣ . وفي ترجمة « في الشعر » أن المقدمة جزء تام من التراجيديا
يسبق عبور الجوقة (صفحة ٧٤) .

(٢) دراسات في المسرحية اليونانية - ٣٢ .

سوفوكليس وبوريبيديس فسكانت تحتوى على أربعة . ويظهر أن
المأساة اليونانية لم تزد على خمسة فصول فى أى عصر من العصور .

(٣) المخرج أو الخروج :

وهو قسم تام فى المأساة (فصل) لا تعقبه أناشييد الجوقة ،
ويأتى بعد الفاصل الأخير ، وهو خاتمة المأساة .

أما أناشيد المأساة ، فإن الأغنية التى تصاحب دخول الجوقة
« الكورس » إلى المسرح فإنها تسمى (المجاز) أما الأغنية التى تليها
الجوقة وهى فى مكانها ، أى فى الأوركسترا ، فإنها تسمى (المقام)
وهناك غناء حزين تشترك فيه الجوقة والممثلين ، ويسمى (الانتحاب)
أو المناحة .

التطهير :

يرى أرسطو أن المأساة تحقق عن طريق إثارتها للرحمة والخوف
التطهير من هذه الانفعالات . وقد أثارت نظرية « التطهير » كثيراً من
المناقشات فى تفسيرها وفى المقصود منها بين الفلاسفة والنقاد ، فإن
أرسطو لم يذكر سوى هذه الكلمات الموجزة ، وهى أن المأساة تثير
الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير . ولا شك أن هذه النظرية كانت
واضحة لأرسطو تمام الوضوح ، كما كانت واضحة كذلك عند تلاميذه

تمام الوضوح ، ولذلك لم يهتم بتعريفها وتوضيحها ، وإنما أشار في هذه الإشارة الموجزة إلى وظيفة المأساة وغايتها .

ومعنى التطهير « Katharsis » في رأى هاردي في مقدمته لترجمة كتاب الشعر الفرنسية أن الذين يغلب عليهم الرحمة والخوف ، وماشا كلمهما من انفعالات ، يمكن أن يعالجوا بمشاهدة المآسى التى تثير هذه الانفعالات فتقع لهم سلوة مصحوبة بلذة . فالأمر ليس فيه سر أو غموض ، وهو أمر علاج طبي لا يستغرب من ابن طيب^(١) . . ويرى لا سل أبركرمي^(٢) أن اللفظ هنا أيا كان معناه مستخدم على سبيل المجاز .

فقد تكون الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية ، وفي هذه الحالة يكون معناها التطهير من الذنوب والآثام .

أو تكون إشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، وفي هذه الحالة يكون معناها الطرد والإبعاد ، وكلما جاء ذكر هذه الكلمة في حديث المأساة فإنها مرتبطة أشد ارتباط بفكرة مجرد إثارة عاطفة الخوف أو الرأفة . وليس هناك إشارة إلى تطهير هاتين العاطفتين .

وإذا كان المعنى هو الطرد والإبعاد فإن ذلك يأتى عن طريق إثارة هاتين العاطفتين ، لأن في الطب اليونانى قولاً بأن كل جسم يجوز

(١) مقدمة فن الشعر ٥٠

(٢) قواعد النقد الأدبى ١٢١ .

استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة .
وهذا يشبه طريقة « التطعيم » ضد الأمراض في الطب الحديث . ولا بد
لكي يسترد الجسم صحته من طرد تلك المواد التي توجد فيه بكثرة .

وكذلك المأساة تحدث استبعاداً وطرذاً لكل من هذين الشعورين
شعور الخوف وشعور الرحمة ، وذلك بأن تقدم المأساة هاتين العاطفتين
للمصاب بهما ، وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا ، لأن في وجودهما
ضرراً ، أو لاحتمال الإفراط في كل منهما .

ومما يؤيد هذا كلام أرسطو عن تأثير الموسيقى ، وقوله إن هناك
ضروباً من الألحان والأناشيد تثير الشعور ، وهي ذات تأثير فعال في
تهذية الأشخاص الذين كانوا من قبل في حالة حدة وثورة ، فيمكن
استبعاد ما بهم من عاطفة مفرطة ، أو تخفيف حدتها ، بإدخال العاطفة
التي تماثل ما عندهم .

ليست المأساة عند أرسطو مجرد محاكاة لأي فعل تام ، بل هي
مع ذلك محاكاة أحوال من شأنها إثارة شعور الرحمة وشعور الخوف ،
وهذه الأحوال تظهر فجأة وعلى غير توقع .

التحوّل والتعرّف :

وقد تحدث أرسطو عن « التحول » أو الانقلاب ، كما تحدث

عن « التعرف » وأثرهما في إثارة الرحمة والخوف .

ومعنى (التحول) كما يقول أرسطو ، هو انقلاب الفعل إلى ضده ، فيتغير مصير البطل في المأساة من حال إلى أخرى ، فينتقل من السعادة إلى الشقاء أو العكس .

ومعنى (التعرف) كما يدل عليه اسمه ، الانتقال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدي إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو الشقاء ، وأجمل أنواع التعرف ما كان مصحوبا بالتحول .

وإلى جانب التحول والتعرف في المأساة عنصر ثالث ، يسميه أرسطو (داعية الألم) وهو الأفعال المهلكة أو المؤلمة ، مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجراح وما إلى ذلك .

وكل ذلك يتصل بتأليف الحكاية أو الخرافة في المأساة ، لأن المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، وهذا هو الغرض المقصود منها .

والحكاية في المأساة ليست محاكاة عمل كامل فحسب ، بل لابد أن تكون محاكاة لأمر تحدث الخوف والشفقة ، وأحسن ما يكون ذلك حينما تحدث هذه الأمور على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن ، بعض حتى يتحقق التسلسل الطبيعي في أحداث القصة . والأحداث الفجائية — مع ضرورة ترتيبها على ما سبقها — تحدث دهشاً

أقوى من الأحداث التي تقع مصادفة واتفاقا ، فإن الأمور التي تقع بمحض الاتفاق قد تثير الروعة والدهش ، ولكن يبدو أنها وقعت عن عمد ولم يكن حدوثها طبيعياً .

وقد أحصى أرسطو أربعة أنواع للتعرف أو الاستكشاف :

(١) التعرف بالعلامات ، مثل الحراب التي كان يحملها أهل أسبرطة ، وكأثار الجراح ، أو العقود ، أو غيرها من العلامات التي تميز بعض الناس ، وتؤدي إلى التعرف عليه . كما تعرفت مربية «أودوسوس» عليه حينما لاحظت الندبة فيه وهي تفصل قدميه .

وهذا النوع من التعرف هو أبعد الأنواع عن الفن ، وأقلها براعة ، وإن كان أكثرها شيوعاً في الاستعمال .

(٢) التعرف الذي يفتعله الشاعر ، وهو أيضاً بعيد عن الفن ، وذلك بأن يجعل الشاعر أشخاصه هم الذين يتولون التعريف بأنفسهم ، من غير أن يكون لجرى الحوادث أو لتأليف القصة أثر في هذا التعريف .

(٣) . والنوع الثالث من التعرف هو ما يكون بالذكر ، كأن يرى الإنسان شيئاً ، فيحصل له إحساس بأنه يعرفه ، كالذي يغلبه البكاء إذا رأى صورة ، أو يذرف العبرات إذا سمع عازف القيثارة لأنه يتذكر بتلك الصورة أو بذلك اللحن ، فيتم التعرف .

(٤) والنوع الرابع هو التعرف بطريق البرهان العقلي أو القياس كما في تراجيدية « حملة الماء المقدس » لأسخيلوس حين يجيء التعرف على هذا المثال :

إن أحداً يشبهنى قد جاء ...

ولا أحد يشبهنى غير أورستيس ...

إذن أورستيس هو الذى جاء !

وأفضل هذه الأنواع جميعاً التعرف الذى ينشأ من الأعمال نفسها ويستنتج من الوقائع ، حتى يحدث الدهش عن طريق المعقول ، وتستغنى التعريفات التى من هذا النوع عن اصطناع العلامات أو العقود . وبلى هذا فى المرتبة — التعرف الذى يتأتى عن طريق البرهان العقلي أو القياس .

وقد قسم أرسطو القصص فى المسألة إلى قسمين :

(١) القصص البسيطة : وهى التى يكون الفعل فيها واحداً ومتصلاً . ويقع فيها تغير مصير البطل دون انقلاب أو تعرف .

(٢) القصص المركبة أو المعقدة : وهى التى تتشابه فيها الأفعال ويحدث تغير مصير البطل فيها بالتحول أو بالتعرف ، أو بهما معاً .

ويفضل أرسطو التراجيديات المركبة أو المعقدة على التراجيديات البسيطة ، لما فى الأولى من التحول والتعرف ، وهما يشيران الخوف

والشفقة ، وهما أهم شيء في المأساة ؛ بل إن ذلك هو خاصة هذا
الضرب من ضروب المحاكاة ؛ وهو الغرض المقصود من المأساة .

وإذا كان تغير مصير البطل هو المميز الرئيس في بنائها ، وإذا
كان معنى التحول هو تغير مصيره من حال إلى حال أخرى مضادة لها
أو مخالفة لها تماماً^(١) فإن أرسطو يوجب على مؤلفي المآسي ألا يظهروا
الأخيار وقد تغيرت حالهم من سعادة إلى شقاء ، لأن هذا المشهد
لا يثير خوفاً ولا شفقة ، بل يحدث غيظاً وحزناً .

وكذلك يجب عليهم ألا يظهروا الأشرار يتغير حالهم من الشقاء
إلى السعادة ، لأن هذا أبعد الأشياء عن طبيعة التراجيديا ، ولا يحقق
شرطاً من شروطها ، لأنه لا يوقظ الشعور الإنساني ، ولا يثير الرحمة
ولا الخوف ، فضلاً عن أن ذلك لا يتفق مع ما تقضى به العدالة . ولا يتغير
أحوال أولئك الأشرار أيضاً بالانتقال من السعادة إلى الشقاء ، فإن هذا
الانتقال فيه عدالة ، ولكنه لا يثير رحمة ولا خوفاً ، وكلاهما ضروري
في طبيعة المأساة . وعدالة القصص تبعث فقط على الرضا ، وليس الرضا
عنصراً من عناصر المأساة ، فضلاً عن أن شقاء الشرير بطبيعته لا تثير فينا
الرحمة له ، ولا الخوف عليه ، لأنه يستحق ما أصابه . وموضوع
الرحمة — كما يرى أرسطو — هو الإنسان الخير الذي لا يستحق

(١) انظر (فن الشعر) ١١ هامش ١ ص ٣٠

الشقاء ، وموضوع الخوف هو الإنسان الشبيه بنا ، لأننا نخشى تشابه مصيرنا بمصيره .

ويبقى بعد ذلك البطل الذى يكون متوسطا بين المنزلتين ، وهو الذى لم يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولم يعرف باللؤم والخسة ، إذا تردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه ولا خساسة ، بل لزلة أو ضعف ما ، ويكون من أولئك الذين عرف عنهم حياة الرغد والنعيم .

وعلى هذا فإن التحول المطلوب هو الانتقال من السعادة إلى الشقاء لا من الشقاء إلى السعادة ، وهو تحول لا ينشأ عن لؤم البطل وخساسته ، بل عن خطأ شديد ارتكبه ، أو زلة عظيمة وقع فيها . وبهذا يدخل أرسطو شرطاً فى المأساة ، وهو الشعور الإنسانى ، أو الشعور بحب الإنسانية ، وهو الشعور بأن الشرير يجب أن ينال عقابه ، وأن الخير إذا أصابته مصيبة استحق منا العطف والرحمة والخوف على مصيره .

وعلى أساس هذا التحديد فى ضرورة انتقال البطل من السعادة إلى الشقاء ، لا من الشقاء إلى السعادة ، يرى أرسطو أن أروع التراجيديات ماروعى فى نظمها هذه القاعدة ، وإذا كان بعض النقاد يعيبون على « يوريبيدس » تعتمد ذلك فى مأسية التى ينتهى أكثرها إلى شقاء أبطاله ، فإن أرسطو لا يرى ذلك عيباً ، بل يراه إحدى حسنات

الشاعر الكبير ، ويستدل على ذلك بأن هذه التراجيديات التي تنتهى بهذه النهاية حين تمثل على المسرح ، وحين تعرض فى المسابقات ، تظهر أقرب إلى طبيعة التراجيديات من كل نوع غيرها ، وبخاصة إذا اتقن تمثيلها . ولذلك كان يوريبيديس فى نظر أرسطو أبرز الشعراء فى تأليف المأسى ، وإن أخذ عليه ما يفوته أحيانا من بلاغه الإيجاز وإحكام البناء الفنى .

والقصة التى تنتهى بهذه النهاية الواحدة هى القصة « البسيطة » وهى فى المرتبة الأولى عند أرسطو ، فى حين أن الجمهور يضعون القصة « المزدوجة » فى المقام الأعلى . والقصة المزدوجة هى التى تزدوج فيها الأحداث ، وتنتهى بمحاول متعارضة للأخيار والأشرار ، كما فى الأوديسا . ووضعها فى المرتبة العليا إنما هو — فى نظر أرسطو — بسبب ضعف الجمهور الذى لا يحب المواقف التى تثير الاضطراب الشديد فى نفسه بل يميل إلى مواقف ترضيه ، ويحاول الشعراء أن يرضوا أذواق الجمهور ، فيؤلفون له ما يروقه . ولكن اللذة التى يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة ، وهى أقرب إلى اللهاة ، لأن أحداث اللهاة تجرى فى العادة بين أعداء ألداء ، ينتهى أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول ؛ كما يقول أرسطو .

وفى المأساة تجرى الأحداث بطبيعتها بين أصدقاء ، أو بين أعداء ، أو بين أشخاص لا صداقة بينهم ولا عداوة . . فإذا كان الأمر بين

عدو وعدو فإنه لا يثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فقط إذا التحمنا في النزاع . والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا بأصدقاء ولا أعداء .

أما الأحوال التي يجب البحث عنها وعن إثارتها للرحمة أو الخوف فهي جميع الأحوال التي تنشب فيها الحوادث الدامية بين الأصدقاء ، كأن يقتل الأخ أخاه ، أو يهيم بقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، وكثل ولد يأثم في حق أبيه ، أو أم في حق ابنتها .

وقد أشار أرسطو إشارة سريعة إلى العقدة والحل في المأساة ، فقال إن في كل مأساة جزءاً يسمى (العقدة) والمقصود بها ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ، ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول إما من الشقاء إلى السعادة ، وإما من السعادة إلى الشقاء . أما (الحل) فهو ذلك القسم من المأساة الذي ينتدى ببداية هذا التحول عند النهاية^(١) .

فالعقدة هي الجزء الذي تشترك فيه الظروف والوقائع والمنافع والمنازع والأخلاق في اعتراضها طريق البطل ، فينشأ عن اشتباكها الشك والتطلع والقلق وفروغ الصبر ، وبذلك تقوى الجاذبية . وأفضل التعقيدات وأجدرها بالفن ما نشأت فيه العوائق من أخلاق الأشخاص وأهوائهم ، لا مما

(١) فن الشعر . ٥٠

يصدر عن غير طبيعتهم ولا إرادتهم ، كالأخطاء القهرية والحوادث الخارجية . فالقاعدة التي وضعها أرسطو هي أن تستمر سلسلة الحوادث متصلة ، وأن يتولد بعضها من بعض على غير ما يترقب المشاهد ، حتى تنتهى إلى الحل ، والحق أن أرسطو لم يكن محتاجا إلى غير هذا مادام كل ما يفييه حادثا يبعث الرحمة والخوف^(١) .

أما الحل فهو الجزء الذى تنتهى به الرواية ، وتنحل فيه العقدة بزوال الخطر ، أو قضاء الوطر ، أو تذليل العقبة ، أو حلول الكارثة . وبراعة الحل أن يدبر دون أن يظهر ، فتدبيره يكون بوضع العمل على طريقة تجعل اللاحق ناتجا عن السابق . . وبذلك يكون الحل طبيعيا منطقيا ، متفقا مع أخلاق الأشخاص وأعمالهم ، وعدم ظهوره هو أن يكون فجائيا ولا سيما إذا كان سارا ، لأن الجاذبية إنما تقوى بتماعب الرجاء والخوف على قلب المشاهد^(٢) .

ويؤكد أرسطو الإجابة في العقدة وفي حلها ، فإن كثيراً من الشعراء يجيدون التعقيد ، ويحلون حلا رديئا . والواجب أن يكون التوفيق في كليهما على حد سواء .

تلك هي الأصول التي وضعها أرسطو لبناء المأساة ، وشرح

(١) في أصول الأدب (للزيات) ١٤٢

(٢) المصدر السابق ١٤٤ .

ما تعتمد عليه في موضوعها وفي أفكارها وفي أخلاقها ، وفي أهدافها
التي حددها في « التطهير » كما سبق بيانه ، وفي كيفية التوصل إليه
بإثارة مشاعر الرحمة والخوف .

وكل ما ذكره أرسطو في ذلك يتصل بتأليف المأساة ، أو بعبارة
أخرى هو من عمل الشاعر ناظم المأساة ، وفيه يتحقق نجاحه في نظم
المسرحية إذا راعى ما ذكره الناقد الكبير ، وتمسك بالقواعد التي
رسمها ، وهي قواعد أثرت فيها فلسفته الأخلاقية ، وقراءاته لما كتب
شعراء اليونان من مأس ، ووقوفه على عوامل الدجاح فيها . ولذلك
كانت كل كتاباته عنها موضوعية ، ففي كل فكرة مثالها ، وفي كل
رأى مجال للتطبيق على ما نظم لحول الشعراء .

* * *

وإلى جانب كل أولئك مما يطلب من الشاعر ويحسب له أو عليه
أشار أرسطو إلى المسرح وإلى الدور الذي يؤديه في نجاح المسرحية ،
وإلى أثر المنظر المسرحي في إثارة الرحمة والخوف في مشاعر المشاهدين
كما ذكر أثر ترتيب الحوادث في إثارتها . ويعمد أرسطو تأثير
الترتيب في نظم الأعمال أفضل من تأثير المنظر المسرحي ، وهو من
عمل فحول الشعراء . وذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو
يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها ، وتأخذ الرحمة بصرعها ، وإن
لم يشهدا ممثلة على المسرح .

أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى فإن أرسطو يراه أمراً بعيداً عن الفن الشعرى ، ولا يقتضى غير وسائل مادية تتطلب نفقة كبيرة .

ويقرر أرسطو أن التأثير أو إثارة الرحمة أو الخوف ينبغى أن يصدر عن مجرى الأحداث وتشابكها فى المأساة ، أى أنه من عمل الشاعر فى نظمها . أما أولئك الذين يرون إثارة الرعب عن طريق المنظر المسرحى فإنهم أبعد الناس عن معرفة طبيعة المأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت عن أية وسيلة كانت ، بل اللذة الخاصة بها ، والناجمة عن الفنية فى تأليفها .

وتلك مهمة الشاعر الذى يجب عليه أن يجتلب اللذة التى تهيبها الرحمة أو الخوف ، بفضل المحاكاة الشعرية وإتقانها .

ولذلك يوجب أرسطو على ناظمى المأسى أن يضعوا نصب أعينهم المواقف التى يرتبونها ، حتى يروها بكل وضوح ، وكأنهم يشهدون الأحداث نفسها ، ولا يند عنهم فى تأليفهم شىء منها . ويسوق أرسطو شاهداً لذلك ، وهو النقد الذى وجّه إلى « كاركينوس » الذى صور « أمفيارائوس » وقد خرج من هيكله تحت الأرض ، والناس يعرفون أن الآلهة تهبط من السماء ، وهذا أمر لا يتقبه له المرء إذا لم يشاهد المسرحية ممثلة ، ولذلك سقطت الرواية على المسرح إذ لم يحتمل النظارة ذلك .

ويطالب ناظمو المآسى أن يتمثلوا في أنفسهم قدر المستطاع مواقف
أشخاصهم وحركاتهم . وأقدر الشعراء — كما يقول أرسطو — هم
أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم ، لما بينهم وبين الناس من
مشابهة ، وأقدر الناس على التعبير عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه ،
كما أن أقدرهم على التعبير عن الغضب هو الذى يستطيع أن يملأ
بالغضب قلبه ، وسرّ الإبداع والتأثير في الشعر إنما هو في صدق
العبارة عن المشاعر .

ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة أو عن ضرب من
الجنون^(١) لأن الموهوبين يحسنون أن يلبسوا لبوساً مختلفة ، والآخرين
لا يصعب عليهم أن يخرجوا عن أطوارهم .

الوحدة العضوية

عرف أرسطو المأساة كما تقدم بأنها محاكاة فعل تام له مدى معلوم
أو مدة محدودة ، فينبغى أن يكون للمأساة طول مناسب ، وأن تكون
حكاية كاملة متصلة الأجزاء أو الحلقات ، لا مجموعة من الأحداث
العارضة .

والفعل التام — كما عرفه أرسطو — هو ماله بداية ووسط ونهاية .

(١) انظر (فن الشعر) ٤٩ وكذلك (صنعة الشعر) ٩٨ .

فالبداية : هي ما لا يعقب شيئاً آخر ولكن بعده شيئاً آخر .
والوسط : هو ما يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر .
والنهاية : على عكس البداية ، هي ما يعقب شيئاً آخر ، وليس
بعده شيء .

وكذلك كل شيء جميل سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً يتكون من
أجزاء يجب أن ينطوى على نظام يقوم بين أجزائه ، فالجمال يقوم على
العظم والنظام ، ولهذا فإن الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً
لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن إدراكنا إياه يصبح غامضاً ،
وكذلك إذا كان مفرطاً فى العظم لا يمكن أن يحيط به النظر .

فإذا كانت الأجسام والأحياء ينبغى أن يكون لها عظم يمكن
إدراكه ، فكذلك الأمر فى الخرافة ، يجب أن يكون لها من الامتداد
ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة ..

وإذا كان من عادة اليونان وتقاليدهم فى الحفلات الدينية وغيرها
أن يمثلوا فى الحفلة الواحدة عدداً من المآسى والمسرحيات فإن تعيين
الحد الذى يمكن أن تبلغه المأساة فى امتدادها — مع مراعاة أحوال
الوسائل المسرحية ومدى صبر الجمهور — أمر ليس من شأن فن الشعر
وكل ما يشترطه أرسطو فى مسألة طول المأساة هو أن يكون كافياً بحيث
يسمح لسلسلة الأحداث ، التى تتتابع وفقاً للاحتمال أو للضرورة ، أن تحقق

التحول ، وانتقال البطل من الشقاء إلى النعيم ، أو من النعيم إلى الشقاء
كما سبق في الكلام على التطهير .

وكان أهم ما تحدث فيه أرسطو في موضوع الوحدة هو (وحدة
الفعل) أو وحدة العمل ، أو وحدة الخرافة ، أو وحدة موضوعها . فبعد
أن عرف المأساة بأنها كل له بداية ووسط ونهاية تحدث عن وحدة الفعل .
ووحدة الخرافة لا تنشأ كما يزعم البعض عن كون موضوعها شخصاً
واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من
الأحداث التي لا تكون وحدة ، لأنه يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون
فعلاً واحداً مرتبطاً بالأجزاء له بداية ووسط ونهاية . ولذلك يرى أرسطو
أن جميع الشعراء الذين ألفوا « هرقليات » أو « ثيسوسييات »^(١)
وما شاكلها من قصائد قد أخطئوا وضلوا ، لأنهم حسبوا أن كون
البطل شخصاً واحداً ، هرقل مثلاً ، يقتضى بالضرورة أن تكون
الخرافة واحدة .

وأرسطو يمجّد « هوميروس » ويرى أن له في كل شيء المقام
الأعلى ، فقد أصاب هوميروس شأكله الصواب في هذه المسألة بفضل
عبقريته ، أو بفضل معرفته بأصول الفن وأسراره ، ذلك أنه حين

(١) هرقليات أى ملاحم تدور حول أعمال البطل هرقل ، وهو بطل اليونان الأكبر ،
وقد عرف بمغامراته ، وهو الذى ألقده « ثيسوس » من دار الموتى .

ألف الأوديسا لم يرو جميع أحداث أودوسوس كجرحه في فرناسوس وتظاهره بالجنون حينما احتشد الإغريق ليفر من الحرب ، فإن هذين الحادثين غير مرتبطين ، ولا يلزم إذا وقع أحدهما أن يقع الآخر بالضرورة أو يقع احتمالا .

فال موضوع في الأوديسا غير طويل ، والأحداث تدور حول أودوسوس الذى غاب عن وطنه سنين طويلا ، وظل پوسيدون^(١) يترصده ، حتى وجد نفسه وحيداً . واتفق من حال بيته أن الخطاب كانوا يأكلون ماله ، ويأتمرون بأمره ، فيعود بعد أن تقاذفته العواصف والأمواج ، ويظهر بعض الناس على جليلة أمره ، ويهجم على أعدائه ويفتك بهم ، وقد ظفر هو بالنجاة . هذا هو لب القصة ، وما عداه قطع ولو احق^(٢) .

وبذلك جعل مدار الفعل في الأوديسا حول شيء واحد ، وكذلك فعل في الإلياذة . .

وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً

(١) پوسيدون هو إله البحر والزلازل والبراكين . وكانوا يعتقدون أنه هو الذى يحمى الصيادين والملاحين .

(٢) في الشعر ١٠٢ وقد سبقت خلاصة لقصة الأوديسا، راجع صفحة ١٦ من هذا الكتاب

وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن الجزء الذى يمكن أن يضاف لا بد أن تكون له نتيجة ملموسة فى بناء الخرافة ، أما ما لا تكون له نتيجة ملموسة فإنه لا يكون جزءاً من الكل .

وكذلك المحاكاة فى الملاحم يجب فيها ما يجب فى المآسى ، وهو أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية^(١) ، وتدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به . . وينبنى فى هذه التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أى جميع الأحداث التى وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة « سلامين » البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجنيون فى صقلية قد وقعتا فى يوم واحد ، دون أن تهتفا إلى غرض واحد ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتى حادث عقب حادث آخر دون أن تكون بينهما رابطة . بيد أن أكثر الشعراء يقعون فى مثل هذا الخطأ . . ولهذا السبب يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع ، لأنه لم يشأ أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا كانت الحكاية مسرفة فى الطول ، عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة

(١) التركيب الدرامى هو التأليف الذى يصور فعلاً كاملاً تاماً .
(م ٨ — النقد الأدبى)

حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة ، نظراً لاختلاف الأحداث . ولهذا لم يتناول غير جزء محدود من تلك الحرب ثم عالج كثيراً من الأحداث الأخرى على أنها دخائل « أحداث عارضة » .

أما باقي الشعراء فإنهم يؤلفون قصائدهم عن بطل واحد أو عصر واحد أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء ، أى أنهم لا يتغنون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات وإن كونت في مجموعها فعلاً يبدو واحداً . وهم كذلك يتعلقون بالحوادث الفرعية ويفضلونها عن الفعل الرئيس .

هذا ما كتبه أرسطو عن وحدة العمل أو وحدة الموضوع في الخرافة وقد وضع فيه أصولاً يجب أن يتحراها مؤلفو القصص والمسرحيات ، وبقي كلام أرسطو أساساً لكل بحث عن وحدة الموضوع وتماسكه وارتباط أجزائه بعضها ببعض ، بحيث يكون أول الأجزاء مقدمة لثانيها ، ويكون ثالثها نتيجة منطقية لثانيها .

وقد نسب إلى أرسطو ما يسمى بقانون « الوحدات الثلاث » ويقصد بهذه الوحدات الثلاث وحدة العمل أو الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان .

وكان أوضح كلام لأرسطو في وحدة الفعل كما بينا . أما وحدة الزمان فقد تكلم عنها أرسطو عرضاً في الموازنة بين الملحمة والمأساة ،

فذكر من الفروق بينهما اختلافهما في الطول ، وأن المأساة تنحصر إلى حصر نفسها قدر المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة حول الشمس أو لا تتجاوزه إلا قليلا ، بينما الملحمة لا تحدد بزمان ، ففي ذلك تفرقان . وينبئ أرسطو إلى أن هذا المقياس اتبعه شعراء المآسي متأخرين ، ولكن هؤلاء الشعراء في البدء لم يكونوا يتقيدون بزمان واحد لا في الملحمة ولا في المأساة .

ولم يتحدث أرسطو عن وحدة الزمان إلا في هذا الموضع ، وبذلك الإشارة السريعة التي لا تدل على أنه يجعلها قانوناً ، بل يصف بها المآسي التي رآها في عصره ، وأن أحداثها كانت تستغرق دورة واحدة حول الشمس أي أربعاً وعشرين ساعة ، حتى يمكن تمثيلها في ثلاث ساعات أو أربع ، وحتى تكون أحداثها سهلة الإدراك للجمهور المشاهدين .

أما وحدة المكان — ومعناها أن تجري أحداث المأساة في مكان واحد ، ويستتبع ذلك أن يظل المنظر على المسرح واحداً لا يتغير في كل فصل من فصول الرواية — فإن هذه الوحدة لم يرد لها ذكر في كتاب الشعر ، ولم يقل بها أرسطو ، وإنما قال بها ماجي « Maggi » وهو أحد أدباء الطليان ، وقد نشر مع صديقه برتولوميو موباردى شرحاً لكتاب « في الشعر » لأرسطو ، وقد قاس ماجي وحدة المكان على وحدة الزمان . . وكان الاتباعيون يحرصون على هذه الوحدات على

أنها قوانين أو أصول للمسرحية لا ينبغي تجاوزها .

* * *

وقد وجه إلى قانون الوحدات نقد كثير ، ولا سيما وحدة الزمان
ووحدة المكان ، لأن المسرحية إذا أخضعت لهذا القانون تفقد القدرة
على تأليف الأحداث وتركيبها ، وتعمل تطور أشخاص الرواية وتأثير
هذا التطور في أعمالهم شيئاً مستحيلاً ، إذا التزم المؤلفون بوحدة الزمان
ووحدة المكان . ومن ثم وجه نقد شديد إلى الاتباعيين الطليان
والفرنسيين الذين كانوا يرون الالتزام بقانون « الوحدات الثلاث » الذي
زعموا نسبته إلى أرسطو . وقد ازداد هذا النقد وأصبح يمثل ثورة على
تلك المفاهيم في أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت في مقدمة أولئك
النائرين على المسرحية الكلاسيكية « ولهم اشليجل » . وكان في مقدمة
ما رسمه للمسرحية الرومانتيكية هو ضرورة التغيير في الزمان وفي المكان ،
وتابعة في هذا كثير من النقاد . ومنهم الناقد الإنجليزي « لاسل آبر
كرمبي » الذي أورد في كتابه « قواعد النقد الأدبي » خلاصة
الاعتراضات على وحدتي الزمان والمكان ، والفهم الخاطئ لآراء أرسطو ،
وذلك في قوله : إننا لو نظرنا إلى العبارة التي ذكرها أرسطو بأن المأساة
تجنىح بقدر الإمكان لأن تتم حوادثها في أربع وعشرين ساعة رأيناها
عبارة ليست كبيرة الخطر . وهي مثال صالح للطريقة التي كان يتبعها
أرسطو في ضرب الأمثال بالأدب اليوناني دون سواء . وهي أيضاً

مثال حسن للطريقة التي كان يتكلم بها أرسطو في احتراس ، ومن غير تشدد في الأمور التي يحس أنها صفات عرضية .

* * *

ومع ذلك فقد كان لتلك العبارة أهمية هائلة في تاريخ النقد نشأت عن سوء فهم شديد لمعناها ، وكل إنسان قد سمع بقانون الوحدات الثلاث في التأليف المسرحي ، وهي وحدة الزمان والمكان والفكرة . . . ولولا هذه العبارة التي جاءت عرضاً في كلام أرسطو لما كان لمثل هذا القانون أن يوجد . ولا يمكن أن يعد أرسطو مسئولاً عن نتائج يصل إليها الناس بإساءة فهم أقواله . ولقد أخذ الناقدون من عصر النهضة وبعده - وعلى الأخص في فرنسا وإيطاليا - ينادون بأن الوحدات الثلاث هي المبدأ الأساسي في التأليف المسرحي مستندين إلى المثال الذي سار عليه كبار المسرحيين اليونان ، ومحتجين بأقوال أرسطو التي لم يحسنوا فهمها .

أما وحدة الفكرة « الموضوع » . ومعناها أن القطعة يجب أن تؤلف كلا مرتبب الأجزاء فإن في المآسى اليونانية أمثلة جليلة يستشهد بها على هذا ، وأرسطو نفسه هو خير عمدة في هذا الأمر ، لأنه أول من قال صراحة وبعبارة لا تقبل الجدل ، إن الوحدة بهذا المعنى هي الركن الأساسي لا في المأساة والمسرحيات وحدها ، بل وفي جميع المؤلفات الأدبية .

أما عن وحدة الزمان والمكان فهي، وإن تكن في بعض الأحوال لازمة أو مستحبة، ليست بشرط أساسي، والمذهب الذي يقول بأنها ضرورة لازمة مذهب تعسفي بحث، وهو مثال لتلك « القواعد » المضلة في النقد، لأنها لم تبين على نظرية فلسفية صحيحة.

وهذه القاعدة بالذات — كما يقول الناقد — هي وليدة الادعاء وتكلف العلم، وهو في هذه الحالة ادعاء كاذب، فإن التأمل في المآسى اليونانية يريدنا أن تلك السنة لم تكن دائماً متبعة. وأرسطو — لو أحسن فهمه — لا يمكن أن يعد مؤيداً لهذا الرأي. وأقل تأمل لعبارة يريدنا أنه لم يقل شيئاً عن لزوم وحدة الزمن حتى في المأساة اليونانية نفسها. وأما عن وحدة المكان فليس في كلامه كله ذكر لها.

الملهاة

انقسمت المحاكاة على حسب طبيعة الشعراء إلى قسمين أولهما محاكاة الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء. وهذه المحاكاة كما يرى أرسطو إنما هي من أعمال ذوى النفوس النبيلة من الشعراء الذين ألفوا الأناشيد والمدائح في تمجيد الآلهة ومدح الأبطال، فكان من هذه الأناشيد والمدائح شعر (الملاحم) ومن هذا الشعر كانت المآسى « Tragedy » أما القسم الآخر من الشعراء فقد وصفهم أرسطو بأنهم من ذوى

النفوس الخسيسة لأنهم حاكوا فعال الأدنياء ، فأنشئوا الأهاجى التى تطورت إلى شعر الملاحى « Comedy » .

وقد ارتبطت الملهاة بعبادة (ديونوسوس) إله الخمر ، ونشأت من الأغاني المرحية التى كان يرددوها أهل الريف فى أعياد هذا الإله عندما يتركون بيوتهم ، ويملئون الطرقات ، ويطعمون المهرجانات ، ويسرفون فى الطعام والشراب حتى يفقدوا وعيهم ، ويخرجوا عن وقارهم ، فكانوا يقومون باستعراضات ما جنة ، يفتنون فيها ويرقصون ، وقد لبسوا ثياباً تثير الضحك ، وتوتجوا رموسهم بأكاليل من أغصان الشجر .

وكانوا يتبادلون فى تلك الحفلات الصاخبة الشتائم اللاذعة ، ويبتكرون النكات البذيئة ، ويحملون صوراً مكبرة لما يقبح ذكره . وكان يقف بينهم منشد يمجّد إله الخمر ، يتغنى ، بالبيد ، وتحيط به جوقة تردد بعض الأدعية والابتهالات^(١) .

ولقد كان النظارة من الإغريق قادرين على إدراك الأحاسيس العميقة التى تتميز بها المأساة ، وكانوا يستطيعون الإصغاء ، وكأن على رموسهم الطير للألفاظ الرنانة التى تنشدّها الفرقة ، أو ينطق بها الممثلون فى الروايات الجدّية ، ولكنهم كانوا مع ذلك ينعمون بالمرح،

(١) انظر (دراسات فى المسرحية اليونانية) ٢٩ .

ويطربون للفكاهة ، ويستمتعون بهما أتم استمتاع ، ولو كان عرضهما في صورة فاحشة ومعرض خليع .

وبهذا صار عند الإغريق نوع من المسرحيات يدعى « الملهاة » وكانت تمثيلات مضحكة غريبة ماجنة خبثنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة ، فقد كانت عرضاً جانباً إلى المغالة يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بمادة بالغة الخيال ، وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية بأحط أنواع المجون والخلاعة . فكان كل شيء يمكن أن يقال ، وكان كل شيء تقريباً يمكن أن يفعل .

وكان أساس الملهاة عندهم هو الكوموس « Comus » وهو طقس من الطقوس الشعبية ، ينتظم فيه مجموعة من المهرجين العابثين في مواكب يترنمون فيها بالأغاني التي لا يعرف اسم مؤلفها بالضبط ، والتي تمجد ديونوسوس . ومن لفظة « الكوموس » أخذت الملهاة اسمها في اللغات الأوربية « Comedy » . وكانت مجموعة الكوموس تلبس غالباً أقنعة ، أو تتنكر في صورة حيوان ، فتظهر كأنها طيور أو خيول أو ضفادع .

ولقد سمح للملهاة أن تمثل للمرة الأولى في مواسم ديونيسوس عام ٤٨٦ ق . م . ولكن كانت صورة الملهاة تتمخض قبل ذلك بحقب كثيرة عن سلسلة من مواد التسلية والطقوس . وكانت في أقدم صورها

خليطاً عجيباً ، وظلت أمداً طويلاً ليس لها صورة محدودة ، فظلت وقتاً طويلاً تشي بالعناصر المختلفة التي صنعت منها^(١) .

* * *

وقد عرفت جزيرة صقلية « الكوميديا » وازدهرت فيها قبل أن تعرفها أثينا ، فقد كان سكان صقلية مبالغين بطبعهم إلى السخرية والمرح ، وكان من أشهر مؤلفي الكوميديا في تلك الجزيرة « افبخارموس » الذي أشار إليه أرسطو في كتاب فن الشعر .

أما الإغريق فقد ازدهر هذا الفن عندهم في أثينا ، وبلغ ذروته على يد « أرسطوفانيس » الذي يعد أعظم شعراء الملهاة عند اليونان ، وكان مولده حوالي سنة ٤٤٨ ق . م . وعلى الرغم من مرحة وتهكمه المرير ، فإنه كان في ملاحيه أشبه بأسخيلوس في مآسيه ، من حيث الحفاظ على التقاليد ، ومحاولته ردّ الجيل المنحل من أهل زمانه إلى فضائل الأسلاف . وتلك فلسفته الأساسية التي تختلف عن فلسفة يوريبيدس الذي كان يحاول في مآسيه تحطيم جميع القيود التي تحد من حرية التفكير ، ولو كانت تلك القيود تتصل بالآلهة ، وتمسّ جوهر العقيدة اليونانية .

وقد تحدثنا عن مسرحيته الهزلية « الضفادع » فيما سبق ، وحفظ الزمان من ملاحيه الكثيرة إحدى عشرة ملهاة ، ما تزال تحتل منازلها

(١) المسرحية العالمية ١١٨/١ .

المظيمة إلى زماننا ، فلقد صور فيها الحياة اليونانية تصويراً رائعاً ،
ونقد ظواهرها الاجتماعية والدينية والفنية ، وسخر من الفلاسفة ومن
السفسطائيين سخرية كانت لما آثارها البعيدة في حياتهم ، وألب عليهم
الحكام وجماهير الشعب ، كما في ملهاته الشهيرة « السحب » وقد جعل
الشخصية الرئيسة فيها شخصية « سقراط » . وقد أظهر هذا الفيلسوف
الكبير في صورة هزلية لا تمثل الواقع ، ونال من شخصيته
ومن فلسفته ، ومن أسلوبه في البحث عن الحقيقة نيلاً عظيماً . ومن
الممكن أن ننظر إلى هذه الملهاة على أنها تريد السخرية من حماقات
السوفسطائيين التي سادت في ذلك العصر ، وأنه قد وقع الاختيار على
سقراط من باب الرمز . وعلى هذا الأساس تكون هذه المسرحية على
أعظم جانب من الأهمية ، فهي مليئة بكثير من الدعابات اللاذعة^(٢) .

كما نقد أعلام الشعر المسرحي الذين سبقوه والذين عاصروه نقداً
جيداً أثار فيه عدداً من المسائل التي تتصل بالفن الأدبي وأسلوبه
وغاياته ، وما تزال أصداً آرائه القيمة تتجاوب في آفاق العالم المتحضر
في زماننا .

وقد تبع أرسطوفانيس عدد كبير من شعراء اليونان حاولوا أن
يلفوا شأوه في تأليف لللاهى ، وإن لم يبلغ واحد منهم ما بلغ .

* * *

(٢) اقرأ تلخيصاً لأحداث هذه الملهاة في ص ١٢٨ من المسرحية الطالية .

وقد تحدث أرسطو في فن الشعر قليلا عن الملهة ، وهو يذكر
أن ما طرأ على المأساة من تطورات متوالية معروف ، وأن الشعراء
الذين ألفوا المآسي كذلك معروفون . أما الملهة فيقول عنها أرسطو :
« إننا نجعل نشأتها ، لأنها قليلة الشأن غير معقنى بها » . ويذكر
أن الحكماء لم يسمحوا بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين إلا في وقت
متأخر^(١) ، وقبل هذا كان ممثلوها من المتطوعين^(٢) . ولا يذكر الناس
الشعراء الذين يسمون هزليين « كوميديين » ، إلا منذ تكونت
للملهة صورتها .

أما نشأة الملهة وتطورها عند اليونانيين قبل ذلك فمجهول ، فليس
يعرف من الذى أمدّها بالأفئعة ، أو من الذى جعل لها المقدمات ، أو
الذى زاد عدد ممثلها ، أو غير ذلك من حلقات نموها وتطورها .

ويؤكد أرسطو ذلك بأنه لا يعرف لأسلاف هوميروس قصيدة
من هذا النوع ، وإن كان من المحتمل أن كثيرين من الشعراء أنشئوا
مثل هذه القصائد . أما هوميروس فقد ألف قصيدته المسماة
« مرغيتس »^(٣) وما شاكلها من القصائد التى ظهر فيها الوزن

(١) سبق أن الملهة مثلت للمرة الأولى في مواسم ديونوسوس عام ٤٨٦ ق . م .

(٢) يفهم من ذلك أن ممثلى المأساة وممثلى الملهة فيما بعد كانوا فرقا رسمية تشرف عليها

الدولة .

(٣) « مرغيتس » معشاهما الأحق ، وكان مرغيتس كما سوره هوميروس أحق ،

ولكنه كان يعرف كثيراً من الأشياء ، وكان سبيء الحظ في كل شيء (انظر فن الشعر ١٣

هامش ٣) .

المعروف باسم (الإيامبو)^(١) ، وقد سمي هذا الشعر « الشعر الإيامبي »
« Iambic Poetry » أى شعر الهجاء ، لأنه استخدم فى التراشق
بالشتائم ، فالشعراء القدماء من اليونان ألف بعضهم قصائد بأوزان
بطولية^(٢) ، والآخرون ألفوا بأوزان إيامبية .

وكما كان هوميروس شاعراً فى النوع العالى من الشعر - أى فى
شعر الملاحم الذى كان أصلاً للمآسى - كذلك كان أول من رسم
المهابة ، فبدلاً من تأليف المخازى حاكى المزىل بصورة درامية - والصورة
الدرامية عند أرسطو هى إحكام العقدة فى الفعل ، ودخول المفاجئات ،
ووقوع أحداث تؤدى إلى تعرف حقيقة الأشخاص - وعلى ذلك
تكون قصيدة « مرغيقس » بالنسبة إلى الملامى « الكوميديات »
بمثابة « الإلياذة » و « الأوديسا » بالنسبة إلى المآسى
« التراجيديات » .

ولما ظهرت المأساة والمهابة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين
النوعين - وفقاً لطباعهم الخاصة - شعراء ملاء بدلاً من أن يكونوا
شعراء « إيامبيين » وأصبح البعض الآخر شعراء مآسى بدلاً من أن يكونوا

(١) « الإيامبو » أصل معناها التراشق بالشتائم ، وكان لكل لون من الشعر وزن خاص . والاسم مشتق من فعل يونانى معناه يرمى أو يقتف . وانظر ص ٢١ من هذا الكتاب
(٢) يقصد بالشعر الذى ألف بأوزان بطولية « شعر الملاحم » الذى كان ينظم بالوزن
السداسى .

شعراء ملاحم . لأن هذه الفروع الأدبية كانت أجل وأعلى مقاماً من الأولى . ومعنى ذلك أن الكوميديا « الملهاة » نشأت في رأى أرسطو عن الشعر الإيامبو ، وأن التراجيديات « المأساة » نشأت عن الملاحم ، ولهذا كانت المأسى أجل وأعلى مقاماً من الملاحى ، إذ أن الإيامبو تراشق بالشتائم ، بينما الملاحم رواية لأعمال البطولة^(١) .

وقد أشار أرسطو إلى فكرة تأليف الخرافات في الكوميديا ، وذكر أنها بدأت في جزيرة صقلية على يد أفيخارموس وفورميس ، وكان أول مؤلف كوميدى في أثينا هو « أقراطيس » الذى فكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات^(٢) . . وهذا بكل ما ذكره أرسطو فيما يتصل بالكوميديا .

ويرى بعض النقاد أن أرسطو قد درس فن (الملهاة) بالتفصيل في كتاب الشعر كما درس فن (المأساة) ويرجح أصحاب هذا الرأى أن الجزء الذى درس فيه (الكوميديا) قد فقد من نسخة كتاب الشعر التى حفظها الزمن . ويؤيدون رأيهم هذا بأن أرسطو قد وعد وعداً صريحاً بأنه سيدرس الملهاة بعد فراغه من دراسة المأساة ، وذلك في قوله في أول الفصل السادس من كتاب الشعر « أما المحاكاة بالوزن

(١) فن الشعر ١٤ وانظر هامش ٢

(٢) المصدر السابق ١٧

السداسي^(١) فستحدث عنها هي والملمهة فيما بعد ، ولنتحدث الآن عن
للأساة مستخلصين تعريف ماهيتها مما سبق أن قلناه . ومع ذلك
لم يرد عن الكوميديا في كتاب الشعر سوى هذه الكلمات الموجزة !
ونحن نؤيد هذا القول بفقد الجزء الذي تكلم فيه أرسطو عن
الملمهة من كتاب فن الشعر ، معتمدين على قول أرسطو في الخطابة :
« وكما أن اللعب وغيره من أنواع التفريغ عن النفس محسوب في
الأشياء السارة ، يكون الضحك ساراً أيضاً ، ويتبعه كل ما يضحك
من الأشخاص والأقوال والأفعال ، وقد تكلمنا عن الأشياء المضحكة
وحددناها في فصل على حدة في كتابنا « فن الشعر » .

وقد علق « روبل Ch. Emile Ruelle » على هذه الكلمة بأن
هذا الجزء الخاص بالضحك مفقود فيما عثر عليه من كتاب أرسطو .
ويقرر « دوفور Dufour » ما قرر روبل ، ويزيد عليه
بأن الضحك وما يشبهه موجود في الجزء المفقود من كتاب : « الفن
الشعري » . وفي هذا الجزء عالج (الكوميديا) بتوسع ، كما عالج
الهجاء والتعريض ، ويقول بعد ذلك إنه وجدت رسالة مجهولة المؤلف
يظن أنها من الجزء الثاني من كتاب الفن الشعري — تعدد بواعث
الضحك تحت اسم « Anecdota de Gramer »^(١) .

(١) يريد بالوزن السداسي « Hexameter » شعر الملاحم الذي كانت تؤلف به ،
وكان البيت في الملحمة يتألف من ست تفعيلات وقد تحدث عنه أرسطو فعلا فيما بعد بالتفصيل .
(٢) اختار كتاب الكتاب الأول من (الخطابة) بترجمة الدكتور إبراهيم سلامة

وكان أشهر شعراء الملهاة عند اليونان هو « أرسطوفانيس » الذى ألف عدداً كبيراً من الملامى منها : أهل أخارنيا ، والفرسان ، والسحب والزناير ، والسلام ، والطيور ، ولوسترانا ، والنساء فى أعياد ديمتر ، والضفادع ، وبرلمان النساء ، وبلوتوس . . . وتعد ملامى أرسطوفانيس صورة لما بلغته الملهاة اليونانية من الرقى .



أما أجزاء الملهاة فلا تختلف كثيراً عن أجزاء المأساة ، فأولها المقدمة التى كانت تلخص موضوع الملهاة لجمهور المتفرجين ، وفيها سرد لبعض النكات المضحكة والفكاهات المثيرة . . . ثم يتبع ذلك دخول الجوقة حيث يبدأ الحوار بين الممثلين ، ثم خطاب توجهه الجوقة إلى الجمهور ، ويتلوه نشيد أو ابتهاج للإله ، ومقطوعة هجائية لازعة يفتقد فيها الشاعر مظهراً من مظاهر الحياة العادية ، ثم يتبع ذلك عدد من الفصول يفصل بينها المؤلف بأغاني الجوقة . . . أما المنظر الأخير من الملهاة فهو الخاتمة ، ويغلب عليها طابع المرح والسرور ، وتنتهى بإقامة وليمة أو احتفال بعرس ، أو ما شابه ذلك ..

وقد استطاعت الملهاة اليونانية أن تصور المجتمع تصويراً دقيقاً ، وتعالج الموضوعات التى كانت تشغل بال الأثينيين فى القرن الخامس قبل الميلاد ، مثل نظام الحكم والسياسة ، والحرب والسلام ، ونظم التربية والتعليم ، والموضوعات الدينية ، وقد مالت لغة الملهاة إلى البساطة فى التعبير حتى تستطيع تصوير نفسية الشعب وأفكاره .

وكان عدد الممثلين كبيراً ، حتى صدر قانون يجعل الممثلين ثلاثة فقط أما الجوقة الفنائية في الملهاة فكانت تعمل على إثارة الممثلين وكان عدد أفرادها أربعة وعشرين ، نصفهم من الرجال ونصفهم من النساء . وكانوا يضعون أقنعة تخفى وجوههم ، ويلبسون ثياباً تلائم أدوارهم المضحكة^(١) .

وقد تطورت الملهاة عند اليونان ، ويقسم النقاد تطورها عندئذ إلى ثلاثة أنواع ، على ثلاث مراحل ، وهي :

(١) الكوميديا القديمة :

التي وصلت إلى أوجها في القرن الخامس قبل الميلاد، وبلغت ذروتها على يد أريستوفانيس وتمتاز بالنقد الاجتماعي اللاذع الصريح الذي يعين الأشخاص ويعين الحوادث ، وكانت تستمد موضوعاتها من الوقائع اليومية ، وتتمتع بالحرية المطلقة في مهاجمة الأشخاص الذين يمثلون طرازا خاصاً ، أو يزاولون لونا من ألوان النشاط في الحياة العامة ، يؤثر في سلامة الوطن ، وتوجيه أبنائه ، وتربية شبابه . فهاجمت رجال الحرب ورجال السياسة ، وهاجمت الفلاسفة والشعراء والتقاليد القديمة ، وقد عرفنا كيف هاجم أريستوفانيس في كوميديا « السحب » فيلسوف اليونان العظيم سقراط ، وشجع غيره على اتهامه ثم محاكمته وإعدامه

(١) دراسات في المسرحية اليونانية ٣٠ . ويقول أرسطو « لستأندري من أوجد الأقنعة والداخل وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات — انظر (فن الشعر) ص ١٧ .

كما رأينا نقده الصريح لشاعري المأساة العظيمين إيسخولوس ويوريبيدس في كوميديا « الضفادع » .

وعلى الجملة فقد كانت الملهاة القديمة تمثيلات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة ، غنية بالمعاطفة . فقد كانت عرضاً جانبياً إلى المغالاة ، يختلط فيها آخر أحداث المدينة بمادة بالغة الخيال ، وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية بأحط ألوان الجحون والخلاعة^(١) . . . ولكن كان وراء هذا اللهو الجامح إدراك لفرض هام ، وتوجيه نحو إصلاح المجتمع في مختلف نواحيه .

(٢) الكوميديا المتوسطة :

وقد ظهرت حوالى سنة ٤٠٠ ق . م وعاشت حتى سنة ٣٣٠ ق . م . تقريباً . وقد انصرفت عن نقد المجتمع ونقد الأساطير وأبطالها ، واضطر شعراؤها خوفاً من الحاكم المستبد إلى تناول بعض الموضوعات التي لم تعرفها الملهاة القديمة ، وتصوير بعض الشخصيات الموجودة في حياتهم كالنهم الأكل ، والمرح الضحك ، والعاشق الوهمان ، والمتطفل ، وبائع السمك ، والكذاب ، والمتعلق ، والنافق . ويبدو أن الحريات التي ظهرت آثارها في الكوميديا القديمة قد ضاقت نطاقها ، حتى أن الشاعر إذا اضطر إلى الإشارات السياسية كان يدخلها بحذر شديد .

وقد صور الشعراء هؤلاء جميعاً بلغة لم يستعملها أريستوفانيس من

(١) المسرحية العالمية ١/١١٩

قبل ، وهى لغة صاغوها من الألفاظ العامية ، وحرروها من القيود النحوية ، وجردوها من خصائصها الأدبية ، فكانت عبارتها بسيطة ، وألفاظها شعبية مألوفة . . وقد تضاعف فى هذه الملهة الدور الذى كانت تقوم به الجوقة ، فلم تشترك فى التمثيل . وبذلك اختفى عنصر رئيس كان سائداً فى المسرحيات القديمة ، وهو الإنشاد الجماعى الذى كان يتخلل الفصول ، وتتجه فيه الجوقة إلى النظارة .

واكتفى بمجموعة من الموسيقيين والراقصين الذين كانوا يعزفون بين وقت وآخر فصولاً موسيقية تصحبها رقصات شعبية وأدى التقليل من شأن الجوقة إلى اختفاء المقدمات ، وهى أم الأجزاء التى كانت الجوقة تقوم بإنشادها .

(٣) الكوميديا الحديثة :

وقد نشأت أيام الإسكندر الأكبر حوالى سنة ٣٣٠ ق . م . وفيها تغيرت الثياب الكوميديّة الغريبة ، واختفى الأشخاص الأسطوريون ، وحلّ محلهم على المسرح أشخاص يرتدون ثياب العصر ، وكانت الملامح على العموم قريبة الشبه بالواقع ، وأكثر النقاد لا يرون فرقاً بينها وبين الملهة المتوسطة من ناحية الموضوعات ، وأنها لم تأت بجديد ، لأنها عالجت الموضوعات التى عالجتها الكوميديا المتوسطة ، وتمتاز عنها أنها صورت الحياة فى أثينا ، ووصفت بعض مظاهرها فى قالب فكاهى

صرح ، قريب إلى الجعد والاتزان منه إلى التهريج والابتذال . ولذلك كانت هذه الكوميديا الحديثة تعنى بالأخلاق وتصوير نفسيات الشخصيات التي تتعرض لها ، وتبحث على التأمل الذي يدعو إلى الابتسام الهادى بدل الضحك الصاخب الذي كانت تثيره الملهاة القديمة والملهاة الوسيطة .

وهذه الأنواع تمثل تطور فن الملهاة عند اليونان بتطور حياتهم العادية والسياسية والاجتماعية .

أما التراجيديات « المأساة » فإن طبيعتها لم تتغير ، ولم تتطور إلى أنواع عديم إلا بمقدار اختلاف طبائع الشعراء الذين ألفوها .

الملحمة

ارتبط شعر الملاحم في نشأته بالطقوس الدينية التي كان منها التفتى بالآلهة وتمجيدهم ، والتوسل إليهم بترانيم وابتهالات يغنيها الأفراد أو المجموعات ، إلى جانب تقديم الضحايا والقرايين لهم . وكان الشعراء الذين يقدمون هذه الأناشيد الدينية من سلالة الآلهة في زعمهم ، أو من الكهنة الذين يقيمون الشعائر الدينية حول مذابح الآلهة . وكانوا ينشدون هذه الأناشيد بمصاحبة الناي والمزمار . وكانت هذه الترانيم نواة لشعر الملاحم ، وساعد على نموها كثير من الأحداث

والمغامرات التي قام بها أبطال اليونان في حرب طروادة وغيرها . وقد افن الشعراء في تصويرها ، وأضافوا إليها من خيالاتهم الشيء الكثير ، وكان الشعراء الجوالون يحفظون الأناشيد القديمة المأثورة ، ويرددونها مع ما يستطيعون إضافته إليها بلغة أدبية رفيعة .

والمعروف أن هوميروس هو بطل الشعراء الذين أنشئوا الملاحم ، وتتخذ ملحمتاه الإلياذة والأوديسا نموذجاً لما بلغت الملحمة من إتقان وافتنان . وكان ذلك في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد ، ولكن بما لا شك فيه أن كثيراً من الشعراء قد سبقوه إلى تأليف الملاحم وأنه أفاد منهم فائدة كبيرة ، وأن هذه الملاحم قد تطورت حتى بلغت على يديه أوج الكمال .

والمحمة حكاية شعرية لأمر خارق عجيب ، أو عمل حماسي عظيم ، له أثره في حياة شعب بأسره .

وتختلف الملحمة عن الرواية المسرحية بأنها تحكى الحادث والرواية تمثله ، وتختلف عن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالصور الكلامية الخلابه ، والتاريخ يروى ولا يبتدع ، ويحقق ولا ينسق .

وتختلف عن القصة بأن موضوع الملحمة منتزع من حياة شعب بأسره ، لا من حياة شخص بعينه . فلا يكفي أن تكون القصيدة من المطولات ، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والأمراء حتى تسمى

ملحمة . بل لا بد أن يكون للحادث الذى تدور عليه صدى فى تاريخ أمة أو أثر فى حياة شعب^(١) .

وقد تكلم أرسطو عن الملحمة كما تكلم عن المأساة والملمهة ، وكان إعجابه بهوميروس ، وإشادته به وبملحمته الشهيرتين الإلياذة والأوديسا هو الذى جملة يفيض فى الكلام عن الملحمة ، وفى الموازنة بينها وبين المأساة .

والمأساة والملحمة تشتركان فى كون كل منهما محاكاة ، وأن هذه المحاكاة إنما هى محاكاة للأعمال البهيلة والمثل الفاضلة ، والعناصر الداخلة فى تركيب كليتيهما مشتركة ، وبعضها خاص بالمأساة ، فإن العناصر التى تتضمنها الملحمة موجودة فى المأساة ، فى حين أن بعض عناصر المأساة لا توجد فى الملحمة ، وهى الأجزاء الخاصة بالتمثيل المسرحى ، ومنها المناظر المسرحية ، والموسيقى ، والإنشاد ، والإلقاء ، والحوار . كما أن هناك فارقا بينهما فى الطول ، فإن الملحمة لا تحد أحداثها بزمان ، فى حين أن المأساة — كما قال أرسطو — تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع فى زمن مقداره دورة واحدة حول الشمس ، أو لا تتجاوزه إلا قليلا . وسبب ذلك ضرورة مراعاة الأحداث من حيث الطول ، حتى يستطيع جمهور المشاهدين للمأساة من تمثيل تلك الأحداث وإدراكها فى الزمن المحدود الذى تمثل فيه على خشبات المسرح .

(١) فى أصول الأدب للزيات ٢٢٦ .

ولذلك يؤكد أرسطو هذا القول في ضرورة اختصار أحداث المأساة فلا تؤلف مأساة من مجموع ملحى ، أى من مجموع حكايات متعددة ، كأن تؤلف مأساة مثلاً من مجموع حكاية الإلياذة . ذلك أن الملحمة أطول مقدارها اتسع لكى تنمو أجزاءها النمو المطلوب ، أما فى المسرحيات فإن هذه السعة ستؤدى إلى الخروج عن الحدود المرعية . . وهذا هو السبب فى أن الشعراء الذين يؤلفون مآسى متعددة الحكايات كثيراً ما يخفون ويتخلفون . بينما تسمح طبيعة الملحمة بالاتساع . فبينما لا يمكن فى المأساة محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل تقع فى آن واحد يسمح بتمثيلها على المسرح ، يمكن ذلك فى الملحمة بفضل كونها قصة تتناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد ، وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد فى سعة القصيدة . وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى ، وتحقيق لذة التغير عند السامع ، وتنويع الأحداث الفرعية المتباينة ، لأن التشابه يولد السآمة . .

وإلى جانب ذلك ذكر أرسطو الخصائص التى ينبغى أن تتوفر فى الملحمة ، ومن تلك الخصائص :

(١) وحدة الوزن فى الملحمة ، فإن الوزن البطولى — وهو الوزن السداسى — هو أنسب الأوزان للملاحم . ويقول أرسطو : لو أن شاعراً استخدم فى المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى هو ما يناسب الرزانة والسعة التى

تكون في الملحمة ، وهو يتلاءم مع الألفاظ الغريبة والمجازات كل التلاؤم . وفي هذا الأمر تفوق المحاكاة القصصية غيرها ، فإن في غير هذا الوزن الحركة التي هي أنسب للرقص أو للفعل ، وأكثر من هذا عيباً المزج بين الأوزان كما فعل « خاريموت » في منظومته « قنطورس » وهي رابسودية مؤلفة من أوزان شتى . والرابسودية مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون « الرابسوديون » ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية بمصاحبة القيثارة .

(٢) في أسلوب الملحمة - كما في أسلوب المأساة - يجب على الشاعر أن ينسى نفسه فلا يتحدث عنها ، بل يتحدث عن أشخاصها . ولذلك يذكر أرسطو من مناقب هوميروس التي تجمعه جديراً بالثناء أنه كان الوحيد بين الشعراء الذي يعرف متى يتدخل بنفسه في القصيدة ، إذ الواجب ألا يتكلم الشاعر بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً . لقد كان هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه ، أى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين .

(٣) يستعين الشعراء في المآسى بالأمور العجيبة ، أى الأمور المخالفة للمألوف . أما الملاحم فمن الجائز أن يذهب الشعراء فيها إلى حد الأمور غير الحقيقية ، لأن اللامعقول أمر باطل لا يقره العقل المنطقي ولكن

الوجدان ينفع له ، لأن الشاعر يصوره على نحو يجعله مقبولا .. والأمر العجيب يدعو إلى الإمتاع ، وآية ذلك أن الناس جميعاً عندما يحكون حكاية يزيدون فيها ، ويضيفون ما يدعو إلى العجب والإمتاع .

وقد عقد أرسطو فصلاً للعوازنة بين الملحمة والمأساة ، هو آخر الفصول التي وصلت إلينا من كتاب الشعر (الفصل السادس والعشرون) وفي هذا الفصل يتساءل أرسطو : أى الفنين أفضل : محاكاة الملاحم ، أم محاكاة المأساى ؟ وقد سبقه أفلاطون إلى الحكم بتفوق الملحمة على المأساة فى كتابه « الدواميس » .

ويبدو أن الذين فضلوا الملحمة على المأساة — ومنهم أفلاطون — كانت حججهم أن الفن الأقل ابتذالاً هو الأفضل ، ومن البين أن التى تسعى إلى محاكاة كل شىء هى المبتذلة . والمأساة تحاكى كل شىء إذ لا تقتصر على محاكاة الأفعال ، بل تحاكى أيضاً الحركات والأصوات فإن الممثلين يكثر من الحركات على المسرح ، لأنهم يعتقدون أن الجمهور لا يفهم إذا لم يضيفوا شيئاً من عند أنفسهم ، شأنهم شأن الزامرين الخاملين الذين يتلوون ويتعسرون حينما يكون عليهم أن يحاكوا قذف القرص . وكانوا يرون أن الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات ، بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضيع ، ولذلك يكون من الممكن النظر إلى المأساة على أنها أخط من الملحمة منزلة .

ولكن أرسطو يعارض هذا الرأي ، ويرى أن هذا اللوم لا يقال
فن الشاعر الذي ألف المأساة ، بل يقال فن الممثل . . ثم إنه ليست
كل حركة مذبذبة ما دمنا لا نذم الرقص ؟ إنما المذموم هو حركات
الممثلين الأردباء .

أضف إلى هذا أن المأساة ، حتى بغير الحركات - تأتي بنفس الأثر
الخاص بها ، شأنها شأن الملحمة ، لأنه من مجرد القراءة البسيطة يمكن أن
تري قيمتها بوضوح .. فالمأساة في نظر أرسطو تمتاز من جميع الوجوه ،
لأنها تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل إنها تستطيع أن تستخدم نفس الوزن
« الوزن السداسي » . يضاف إلى هذا - وهو أمر ليس بهين - أن
المأساة تشمل الموسيقى والمنظر المسرحي ، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث
المتعة . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح سواء في القراءة
وعند التمثيل

وللمأساة ميزة تحقيق المحاكاة كاملة في زمن أقل ، إذ أن الناس
يفضلون ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل . وإذا كانت
الوحدة ضرورية في المأساة وفي الملحمة على السواء فإنها تتحقق في المأساة
بصورة أوضح منها في الملحمة ، لأن الفعل في المأساة يبدأ ويستمر في خط
متصل حتى النهاية ، أما في الملحمة فتتشعب الحوادث وتكثر الاستطرادات
ويقشّرت الفعل . . والدليل على هذا أن من الممكن أن نستخلص من أي
ملحمة عدداً كبيراً من المآسي . لكن ليس معنى هذا أن الملحمة خالية

من الوحدة ، بل ينبغى أن تتوافر فيها الوحدة ، شأنها شأن أى أثر فنى جيد ، ولكن بنسبة أقل مما فى المأساة .

فإذا كانت المأساة تتفوق بكل هذه المزايا وبالطريقة التى تبلغ بها غايتها الخاصة - ومن الواضح أن المأساة إذا كانت تبلغ غايتها على النحو الأفضل - يمكن عدها أعلى مرتبة من الملحمة .

لغة الشعر

إذا كان أرسطو قد عنى هذه العناية بالدراسة لفنون الشعر المعروفة عند اليونان : المأساة ، والملهاة ، والملحمة ، وفصل القول فى أصلها ونشأتها وموضوعاتها وأهدافها وكيفية بنائها ، وشرح أسباب إجادتها وعوامل نجاح الشاعر أو إخفاقه فى كل منها على النحو الذى ذكرناه ، والذى فصله فى كتاب الشعر — فإن أرسطو لم يفته الحديث عن اللغة ، وهى أداة المحاكاة فى الفن الشعرى ، فتحدث عنها حديث العارف بأساليب الشعراء فى تأدية المعانى والأفكار .

ويبدو أرسطو فى تناوله للجانب اللغوى فى صناعة الشعر بصورة العالم اللغوى والنحوى والعصرى ، إلى الجانب البلاغى الذى حذقه وعرفه بمن إيمان قراءته وإطلاعه على عيون الخطب والأشعار . فقد تكلم عن

العبارة من أدنى حزئياتها إلى الصورة الكاملة الأنيقة للتعبير الشعري أو التعبير الأدبي .

فتكلم عن أجزاء العبارة مبتدئاً من الحرف المجائى فالقطع فالرباط ثم الأداة فالاسم فالفعل ، ثم التصريف والقول فيما لا يتصل بالعبارة الأدبية التى لا تعنى بالجزئيات ولا بهذه المفردات .

وتكلم عن الألفاظ التى يستعملها الشعراء وغيرهم ، وبين قيمة كل منها فى الفن الشعري .

فمنها الألفاظ (الأصلية) : وهى التى يستعملها كل الناس ويتفقون على معناها .

ومنها الألفاظ (الغريبة) : وهى التى تستعمل فى لغة أخرى ، فتكون أصيلة عند أصحابها ، وتكون غريبة تحتاج إلى تفسير عند غيرهم .

ومنها الألفاظ المستعارة (المجازية) : وهى التى نقلت من معانيها الأصلية إلى معانٍ آخر لم توضع لها ، وذكر أرسطو أن النقل يتم من الجنس إلى النوع مثل قول الشاعر « هذه سفينتى قد وقفت » فإن الرسو ضرب من الوقوف . وينقل النوع إلى الجنس مثل قول الشاعر هوميروس « لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال الجميدة » لأن «آلاف»

معناها « كثير » وقد استعملها الشاعر مكان كلمة « كثير » و« كثير »
جنس من أنواعه « الآلاف » .

وينقل النوع إلى النوع مثل قوله « امتص حياته بسيف من برنز »
وقوله « قطع البحر بسفين من البرنز » فاستعمل — هنا « امتص »
بدلاً من « قطع » ، و « قطع » بدلاً من « امتص » وكلاهما نوع
من الأخذ .

وينقل اللفظ إلى معنى آخر إذا كانت بينهما مشابة أو مناسبة .
ومثال ذلك أن نسبة الكأس إلى « ديونيسوس » كنسبة الدرع إلى
« آرس » ، فيسمى الكأس « درع ديونيسوس » وتسمى الدرع
« كأس آرس » . وكذلك نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى
النهار ، فيسمى المساء « شيخوخة النهار » وتسمى الشيخوخة « مساء
العمر » أو « مغرب العمر » .

وربما كان بعض التناسبات لم يوضع له لفظ ، فهنا أيضاً يعبر بالتناسب
ومثال ذلك أن إلقاء الحب في الأرض يسمى بذراً ، أما إلقاء الشمس
بنورها علينا فلم يوضع له لفظ يدل عليه ، ولكن نسبة هذا الفعل إلى
الضوء هي كنسبة البذر إلى الحب ، فلذلك قيل « تبذر الشمس نورها
القدسى » ..

والألفاظ (الموضوعة) : هي التي لم يسبق لأحد استعمالها في هذا المعنى

بل إن الشعراء وحدهم هم الذين استعملوها هذا الاستعمال ، ويبدو أن ثمة كلمات من هذا القبيل مثل استعمال كلمة « النابتة » للقرون ، واستعمال كلمة « المتضرع » للكهنة .

ويرى أرسطو أن الصفة الجوهرية في لغة الشعر أن تكون واضحة من غير أن تكون مبتذلة . وقد لاحظ أرسطو أن أكثر العبارات وضوحاً هي المؤلفة من كلمات مألوفة ، ولكنها في الوقت ذاته مبتذلة .

وتكون اللغة من الوجهة الأخرى سامية نائية عن العامية والابتذال حين تستعمل فيها كلمات غير مألوفة ، كالألفاظ الغريبة والمجازية وكل ما انحرف عن الطريق للمألوفة في لغة التخاطب .

ولكن هب أن الشاعر ألف عباراته كلها من مثل هذه الكلمات فإن النتيجة أن العبارة تصبح لغزاً حين تكون مؤلفة من المجازات ، وتصبح رطانة أعجمية حين تكون مؤلفة من كلمات غريبة ، إذ أن اللغز في حقيقته مكون من مجموعة من الكلمات المتناقضة في ظاهرها المستحيل وقوعها ، مع أن قائلها لا يقصد في الوقت نفسه إلا حقاً . وهذا لا يتوصل إليه باستعمال الألفاظ على الحقيقة ، ولكنه ممكن بطريق الاستعمال المجازي . ولذلك فإن من الضروري أن تكون اللغة مزيجاً من الألفاظ غير المألوفة بنسب معقولة .

فالكلمات الغريبة واستعمال المحسنات البديعية ترفع اللغة فوق

مستوى الابتذال أما الكلمات المألوفة فتكسبها وضوحاً. ومما لا ريب فيه أن الأمر يعود مهزلة إذا أسرف في استعمال كلمات أيا كان نوعها، فلا بد من الاعتدال في استخدام هذه الأنواع المستطرفة من الكلمات.

ولهذا الإسراف سخر إقليدس القديم من الشعراء بقوله إن تأليف الشعر ميسور لمن يستطيع إطالة الكلمات ومد المقاطع مداً يخرج بها عن طبيعتها المألوفة، كما كان يصنع ذلك بعض الشعراء، وكان إقليدس القديم يصوغ الشعر على هذه الطريقة متهمكاً بالشعراء ساخراً منهم بتأليف كلام مضحك لا معنى له، وما أبعد هذا عن حسن التصرف في الألفاظ !

وكان « أريفراديس » يهزأ بالشعراء التراجيديين، لأنهم يستعملون عبارات لا ترد في الحديث العادي، مثل قولهم « عن المنازل بعيداً » بدلا من « بعيداً عن المنازل » وقولهم « أخيل ما في شأنه » بدلا من « ما في شأن أخيل »^(١) وما يجرى هذا المجرى، ولكن أرسطو يوافق على مثل هذه الاستعمالات التي تخالف الاستعمالات الدارجة لأنها تسمو بالقول، وتناهى بالعبارة عن الابتذال .

ومن المهم عند أرسطو أن تراعى المناسبة في استعمال أنواع الألفاظ، ولكن أعظم الأساليب في رأيه هو أسلوب (الاستعمارة) ، فإن هذا

(١) صنعة الشعر ١٢٨ وفي هامش فن الشعر ٦٣ « من لدن البيوت » بدلا من

« من البيوت » و « أخيل حوله » بدلا من « حول أخيل » .

الأسلوب وحده هو الذى لا يتلقاه الشاعر عن غيره ، بل هو آية الموهبة الطبيعية ، والقدرة على الإبداع ، فإن الإجادة فى الاستعارات والمجازات معناها البصر بوجوه التشابه بين الأشياء .

على أن أرسطو مع ذلك يحدد مجالات التألق فى المقولة (العبارة) ويصلها بالمعاني والأفكار ، حتى يتوافر الوضوح المنشود فى التعبير الشعرى فإذا أريد التألق فى صناعة العبارة ينبغى أن يكون ذلك التألق فى الأجزاء الخيالية من الفعل ، وفيما لا يتضمن خلقاً ولا فكراً ، لأن الإسراف فى التفتيق قد يخنق الأخلاق والأفكار .

دفاع عن الشعر والشعراء

وفى الفصل الخامس والعشرين من كتاب الشعر ينصب أرسطو من نفسه مدافعاً عن الشعر والشعراء ضد النقاد الذين كثيراً ما يعيبون الشعر بما يرون فيه من الإحالة وما يتصورونه خطأ يعيبون به الشعر والشاعر . وهو يرد عليهم ، ويحاول أن يفند مزاعمهم بالاحتكام إلى طبيعة الفن ، وما ينبغى أن يتوافر فيه من القوة والجمال . وفى هذا الفصل يحدد أرسطو الخصائص الجوهرية لفن الشعر ، ثم يسرد أنواع النقد التى يمكن أن توجه إليه ، ثم يحلها أو ينقضها اعتماداً على هذه الخصائص .

ويقدم أرسطو لهذا الكلام بالإشارة إلى فكرة المحاكاة التى تبحث

الشاعر على القول بأن الشاعر لما كان معاكياً ، شأنه شأن المصور وغيره من أهل الفن ، كان لا بد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه إحدى غايات ثلاث^(١) .

(١) أن يصور الأشياء كما كانت وتكون .

(٢) أو كما يحكى ويمتقد كيف تكون .

(٣) أو كما ينبغي أن تكون .

والشاعر يعبر عن كل ذلك باللغة ، وهذه قد تكون مزيجاً من كلمات مألوفة أو غريبة أو مجازية .

ومن الممكن أن يقع في الشعر نوعان من الخطأ : خطأ جوهري ، وخطأ عرضي . وللأول صلة مباشرة بالفن الشعري ، وللثاني صلة عارضة به .

فإذا حاول الشاعر أن يصف شيئاً ، أو حاول أن يحاكي أمراً من الأمور ، ولم يفلح لعجزه بسبب ضعف موهبته ، أو ضعف قدرته على التعبير ، كان الخطأ راجعاً إلى الجوهر ، أو إلى صناعة الشعر نفسها .

ولكن إذا كان كفتاً في مزاويلته للمحاكاة الشعرية إلا أنه يخطئ عرضاً ، لأنه تصور الشيء تصوراً فاسداً ، كأن يجعل الجواد يقذف

(١) كتاب الشعر لأرسططاليس (ترجمة الدكتور إحسان عباس) ٩٨ .

بكلتا قدميه اليمينين إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطؤه راجعاً إلى علم خاص كالطب مثلاً أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه . فكل هذه الأخطاء أخطاء عرضية لا ترجع إلى صناعة الشعر نفسها .
ومن هنا يجب النظر إلى هذه النواحي للرد على أنواع النقد التي تثير هذه المشكلات غير الجوهرية في صناعة الشعر .

فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ . ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغت الغاية الحقيقية من الفن ، وعلى شريطة أن يساعد على الوصول إلى الغاية التي يرمى إليها الشاعر ، أى أن الشاعر استطاع أن يجعل هذا الجزء أو ذاك من القصيدة يحدث تأثيراً بالفا . وقد سبق أن أرسطو يحيز في شعر الملاحم الأمور المستحيلة « غير المعقولة » لأننا في الملحمة لا نرى الناس يتحركون أمام عيوننا . . ومع ذلك إذا كان تحصيل الغاية ممكناً على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة ، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره . إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً ، فإن تجنب الخطأ من أى نوع كان أمر واجب ما دام ذلك في الإمكان .

كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء عرضي آخر . فإذا جهل الفنان أن الأيل مثلاً لا قرون له كان خطؤه (م ١٠ — النقد الأدبي)

هذا أخف من أن يصور الأيل تصويراً رديئاً .

ثم إذا وجه النقد إلى الشاعر بأنه لم يصور الأشياء مطابقة للواقع أو للحقيقة فربما يمكن الرد على هذا النقد بأن نقول إن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون ، فإن سوفوكليس^(١) كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا ، بينما يوريبيدس^(٢) كان يصورهم كما هم في الواقع .

ولكن إذا لم يسلك الشاعر في تصويره للأشياء إحدى هاتين الطريقتين فالجواب على ناقديه أنه صورها كما يحكى ويعتقد كيف تكون ومن ذلك الأوصاف الشعرية والحكايات التي تروى عن الآلهة ، فلا يمكن أن يقال إنها كالواقع طبقاً أو أحسن منه ، ولكنها كما يقول أكراتوفان^(٣) آراء اعتنقت اعتناقاً فهي « أشياء غير معروفة بوضوح » .

ولعل من الوقائع أيضاً ما لا يروى على الوجه الأجمل ، ولكن

(١) سوفوكليس من أعظم شعراء المأساة عند اليونان ، يقال أنه ألف مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية لم يبق منها إلا سبع أهمها : أياس ، وأنتيغونا ، وألكتر ، وأوديبوس ملكا .
(٢) يوريبيدس من أعظم شعراء المأساة أيضاً ، تعلم البلاغة على بروديكوس والفلسفة على أناكساجوراس ، وكان صديقاً لسقراط . وقد نظم اثنتين وتسعين مسرحية بقي منها سبع عشرة مأساة أشهرها : ألكسنس ، وميديا ، وأندروماخا ، وألكتر ، وهيلينا ، وهيكلوبا .
وتمتاز مسرحياته بدقة التصوير ورقة العبارة وبساطة اللغة وسهولة الأسلوب .
(٣) أكراتوفان (٥٤٠ - ٥٠٠ ق . م) كان فيلسوفاً شاعراً ، وقد بقيت بعض قطع من قصائده منها قصيدة تعليمية (في الطبيعة) .

كما جرت ووقعت في الماضي ، كما في تلك العبارة في وصف أسلحة الجنود النائمين « كانت رماحهم قد ركزت قائمة وأعقابها مغروزة في الثرى وأسندتها إلى أعلى^(١) » . . فتلك كانت العادة إذ ذاك .

ويشير أرسطو في هذا الفصل إلى أن الناقد ينبغي ألا يكتفى بالحكم على القول أو العمل بالجودة أو بالرداءة ، بل عليه أن ينظر في طبيعة الشعوب ، وفي سائر الأحوال التي تؤثر في الشعر ، وفي مقتضيات هذه الأحوال ، فعليه أن ينظر في طبيعة الشاعر وفي زمانه وفي أحوال الذين يوجه إليهم الكلام ، وعن غايته من الفن الشعري هل كانت مثلاً للحصول على خير أعظم أو لدفع شر أو أذى أو خطر ، فإن لتلك الأمور كلها أثراً في هذا الفن ومدى النجاح الذي يحققه الشاعر فيه .

ولكى يزول اللبس في بعض الاعتراضات علينا أن نعود إلى العبارة ، ونقف عند اللغة التي يستعملها الشاعر ، ونعرف إلى خصائصها فقول هوميروس مثلاً : « استكابت العدوى في الكلاب والبغال باديء ذي بدء » قد ندافع عن هذه العبارة بأن استعماله لكلمة

(١) من الإلياذة : إن أصحاب ديوميدس غرزوا رماحهم هكذا في الأرض في أثناء الليل . وقد انتقد هذا القول بأن الرماح ربما تسقط فتوقظ أهل المعسكر . والجواب أن العادة جرت بذلك ، فلم يكن للشاعر إلا أن يصورها كما هي على علانها - وانظر فن الشعر : ص : ٧٣ .

« استكلبت » مناسب لذكره الكلاب ، وإن كان غير مناسب لذكر البغال . وكذلك في قوله عن دولون إنه « جهم التقاطيع » فليس معناه أن أجزاء بنيته مشوهة ، ولكن معناه أن وجهه قبيح ، لأن أهل كريت يعنون بجمال المنظر جمال الوجه . وكذلك حين يقول : « استقنى كأساً صراحاً » فإنه لا يقصد أن يسقيه الخمر صرفاً « غير ممزوجة » شأن السكرى العربدين ، بل يريد أن يمزجها بسرعة .

وبعض العبارات ينبغي أن يفهم على أنه قيل على سبيل المجاز ، كقوله « جميع الآلهة وجميع المحاربين ناموا الليل كله » فقد استعمل لفظ « جميع » مكان لفظ « كثير » مجازاً ، فذلك مما يغتفر له ؛ لأن « الكل » نوع من « الكثير » . وكذلك قوله « لا يزال نجم اللب يتلألاً وحده في الفضاء الأثيرى دون أن يغمس رأسه المتوهج في البحر » فإن كلمة « وحده » مستعملة مجازاً إذ أن أظهر شيء من أى نوع يقال فيه وحيد أو فريد .

ومن الألفاظ ما يفسر بالاستعمال اللغوى : فاللفظ « خمر » قد يطلق على أى شراب ممزوج ، ومن هنا أمكن أن يقال : إن « غانوميدس يصب الخمر لزيوس^(١) » مع أن الخمر ليست شراباً للآلهة

(١) غانوميدس كان يقال إنه أجهل الناس ، وإن الآلهة اختطفته لجماله ، ليكون ساقياً لزيوس كبير الآلهة .

وهكذا يقال لصناع الأدوات الحديدية « نحاسين » . . . وذلك كله يقبل على أنه مجاز .

وإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة فينبغي أن يسوغ هذا بأن نقول إنه مما يحتاج إليه الشعر ليؤدي الغاية المرجوة منه ، أو بأن هذا هو الوجه الأفضل أو بأن هذا هو الرأي الشائع أو المعتقد .

والمستحيل المقنع في الشعر أفضل من الممكن الذي لا يقنع أو الذي لا يؤثر . ويضرب أرسطو لذلك مثلاً « زيوكسيس » الذي قد يكون من المستحيل وجود أناس مثل الذين يصورهم ، لأنه يرسمهم خيراً مما هم عليه ، وذلك لأن من يتخذ قدوة يجب أن يكون أفضل بالفعل .

والرأي المعتقد أو الشائع في الشعر يسوغ الأمور غير المعقولة ، ومن المحتمل أن الأشياء تقع أحياناً بخلاف ما هو محتمل .

وهكذا استطاع أرسطو أن يدافع عن الشعر والشعراء بالفوس على أسرار هذا الفن ، والخروج بهذه الآراء التي تدل على المعرفة الكاملة والخبرة بهذا الفن الجميل .

* * *

وبعد ، فن الممكن إبراز أهم الأصول التي رسمها أرسطو لبناء القصص الشعرى ، وأوجب على الشعراء احتذاءها ، وقد اهتدى أرسطو

إلى تلك الأصول بقراءاته الممعة ، ومشاهداته المتأمله ، وموازناته الدقيقة وتفكيره العميق فيما ألف عباقرة الفن عند اليونان ، سواء منهم الذين عاصروه والذين سبقوه إلى الوجود ، وملأت آثارهم أجواء الحياة الفنية عند اليونان ، وأهم تلك الأصول :

(١) الوزن السداسى ، وهو البحر ذو التفعيلات الست ، أنسب الأوزان الشعرية ، وأكثرها ملاءمة للملاحم . وذلك لأن هذا الوزن هو أرزن الأوزان ، وأكثرها تقبلا لصنوف المجازات والكلمات الغريبة ، وما بعض ما تتميز به المحاكاة القصصية .

ولو أن ملحمة نظمت في وزن آخر غير هذا الوزن أو تعددت فيها الأوزان لبدت نافرة قلقة . والطبيعة نفسها هي التي تهدي الإنسان إلى اختيار الشيء المناسب .

(٢) ينبغى ألا يتكلم الشاعر في المحاكاة القصصية بلسان نفسه إلا بأقل ما يمكن من الكلام ، لأن المحاكاة في الملحمة أو في المسرحية لا تتم بالحديث عن النفس . وأكثر الشعراء يغفلون عن هذا الأصل فتراهم يزجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلا ونادرا .

ومن أسباب عظمة هوميروس أنه كان حريصا على رعاية هذا الأصل ، إذ لا يكاد يمد بكلمات قليلة حتى يعرض على الفور أشخاص قصته ، رجالا كانوا أم نساء أم غيرهم ، وقد أجرى على لسان كل منهم

ما يلائم دوره ، وميزه بالخلق الخاص المناسب له .

(٣) الملهة هي محاكاة الأراذل من الناس ، ولكن ليس المقصود

من هذه المحاكاة إيلاهم أو الإضرار بهم ، وإنما المقصود هو إثارة الضحك من الفعل القبيح ، وإذا كان الأمر المضحك قسما من أقسام القبيح فينبغي ألا يكون فيه إيلام أو محاولة للإضرار .

ومن أمثلة ذلك الأقنعة التي يلبسها الممثلون الهزليون ، ويستخدمونها في إضحاك النظارة ، فإن فيها قبحا وتشويها ، ولكنه لا بسبب ألما . وهو مبروس هو أول من خطط قواعد الكوميديا ، ولكنه لم يقصد إلى الهجاء أو الإيذاء ، وإنما مثل الأفعال المضحكة في شعره .

(٤) عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن . . ومن الضروري مراعاة الاختلاف بين الشاعر والمؤرخ من هذه الناحية . لأن المؤرخ يقتصر على رواية الأحداث كما وقعت ، في حين أن الشاعر يروي من الأحداث ما يحتمل وقوعه . ولا عبرة بالوزن في هذا ، لأنه من المستطاع أن تورد أحداث التاريخ منظومة ، ولكن هذا النظم لا يكفي لاعتبارها من الأعمال الشعرية .

(٥) بعض المآسى بسيط تنتهى بحل واحد ؛ وبعضها مزدوج ينتهى بحلين . . ومن الناس من يفضل القصة التي تنتهى بحلين ، ويزدوج فيها مجرى الأحداث ، على المأساة البسيطة التي تنتهى بحل واحد ، كما

فى الأوديسا التى تنتهى بحل متعارضة للأخيار والأشرار .

وحجة هؤلاء فى تفضيل هذا النوع المزدوج من القصص أن جمهور المشاهدين لا يحبون المواقف التى تثير الاضطراب الشديد فى نفوسهم ، بل يميلون إلى المواقف التى ترضيهم ، وتحقق عنهم حدة الصراع فى المآسى ، فالشعراء فى هذه الحالة يلائمون بين أعمالهم وأذواق الجمهور فيؤلفون لهم ما يروقهم .

ورأى أرسطو أن هذه اللذة التى يجلبها مثل هذا النمط غريبة عن طبيعة التراجيديات ، وأقرب إلى روح الملهة ، لأن الأشخاص فى الملهة وإن كانوا فى سياق القصة أعداء — ينتهى أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول .

والقصة الجيدة فى نظر أرسطو هى التى تكون مفردة الغرض ذات حل واحد . ويذكر أن الشعراء فى أول عهدهم بتأليف القصص كانوا يعالجون من الحكايات ما يتسنى لهم بدون تمييز ، ولكن تطور إدراكهم لطبيعة المآسى ، حتى صارت أجمل التراجيديات فيما بعد تنظم حول أسرار قليلة ، أو حول أعلام معدودين ، وتعرض ما وقع لهم من الأمور الرهيبة التى كانوا سبباً فيها .

ويؤيد أرسطو رأيه فى صواب هذا القول بأن مثل هذه التراجيديات ذات الحل الواحد تبدو أقرب إلى طبيعة التراجيديات تمثل على المسرح

وحين تعرض فى المباريات ، إذا أحكم تأليفها ، وإذا أتقن تمثيلها .
ولذلك يخطئ الذين ينتقدون بوريبيدس ، ويأخذون عليه أنه يسير
على هذا النمط البسيط فى مآسيه التى يختم أكثرها بخواتم أليمة ، والحق
أن هذه الطريقة لا غبار عليها .

(٥) إذا استمد الشاعر قصصه من الأحداث المعروفة ومن القصص
المأثورة ، فينبغى ألا ينقض فى قصصه ذلك المأثور الذى يعرفه الناس ،
لأنه سيصعب عليهم حينئذ تقبل ما ينافى معارفهم ، وما يناقض
معتقداتهم .

(٦) وللشاعر مع ذلك أن يخترع أحداثا غير معروفة ، ويستطيع
أن يضيف إلى القصص المأثورة ما يزيد لها حسنا . وقد مثل أرسطو
بأمثلة كثيرة^(١) للإضافات التى يكون بها حسن التناول للمأثور
المعروف .

* * *

ذلك أهم ما تناوله أرسطو بالدراسة ، وتلك أهم آرائه الباقية فى كل
فن من فنون الشعر المعروفة عند اليونان . وقد استطاع أن يجلى كل
فن منها ، ويرسم حدوده ووجوه الإبداع فيه ، بعد نظر طويل فى تلك
الآثار الخافلة لكبار شعراء اليونان ، ليستخلص منها أصول فن الشعر .
وقد تتبع فى هذه الدراسة نشأة الفنون الشعرية ، حتى وصلت إلى صورتها

(١) انظر الفصل الرابع عشر من (فن الشعر) ٢٩

الكاملة . ومن ثم لم تكن كلمات أرسطو في أصول الشعر كلمات نظرية
أملها فكر الفيلسوف ، ولكنها في حقيقتها كانت نقداً موضوعياً اعتمد
على الخصائص التي استنبطها بنفسه من تلك الآثار الشعرية ، وساق لها
الأمثلة والشواهد الكثيرة . ولذلك استطاعت آراء أرسطو أن تتخذ في
عالم الدراسات النقدية ، وأن تكون أساساً لأكثر البحوث التي قامت
عليها نهضة الدراسات الأدبية .

الخطابة

إذا كان فن الشعر قد بلغ هذا اللبغ عند اليونان ، فإن فن الخطابة قد حظى عندهم بمنزلة كبيرة في حياتهم الفنية والسياسية . وقد سبقت في صدر هذا الكتاب إشارات إلى مبلغ عنايتهم بالفن الخطابي ، وإلى السفسطائيين أصحاب هذا الفن وأساتذته عندهم ؛ الذين ازدهرت الخطابة على أيديهم ، وطفئت على سائر الفنون في مرحلة من مراحل النضج الفكري والفني عند اليونان .

كان السفسطائيون أو الحكماء — كما كانوا يسمون أنفسهم — هم الذين حولوا تلك المقدرة الكلامية أو موهبة الفصاحة واللسن إلى علم ذي قواعد وأصول ، ووجد في الأثينيين من يحرصون على طلبه من الرجال والشباب ، ويبذلون في سبيل تحصيله ما غلا من الجهد والمال ، يدفعونه إلى أولئك المعلمين أو أولئك السفسطائيين الحكماء لقاء تلقينهم أصول هذا الفن وقواعده على أيدي هؤلاء العلماء المتخصصين .

وساعد على هذه النهضة الخطابية تلك الحرية الواسعة التي كان يتمتع بها الشعب في أثينا في سبيل البحث عن حياة سعيدة ، يتمتع فيها كل فرد بما يشتهي في ظلال الديمقراطية التي ترفرف أعلامها على ذلك المجتمع الحر . وكان إلى جانب ذلك كثير من القضايا التي تشغل بال المفكرين في نشدان الحياة الحرة الكريمة ، فهناك قضايا الحرب والسلام وقضايا المال والاقتصاد ، وقضايا السياسة ونظم الحكم ، وقضايا المجتمع المتطلع إلى الحياة السعيدة كما كانوا يتصورونها . ثم قضايا الفكر الإنساني

التي عبر عنها الإغريق في منطقهم وفي فلسفتهم ، وفي آرائهم في الكون والحياة ، وفيما وراء الطبيعة . وكانوا بذلك أساتذة للإنسانية في مختلف مواطنها بما مهدوا للفكر الإنساني ، وما أقاموا له من صروح المجد وما مهدوا له من أسباب النماء .

وكذلك كان ازدهار الجدل والخطابة في بلاد اليونان على يد السفسطائيين ازدهاراً لفن القول وصناعة البيان التي فلسفوها ، ورسموها منهاج الإجابة ووسائل الإتيان بعناصر ثقفوها من آثار فحول الخطباء وأعلام المتكلمين في عصور القوة والازدهار في تاريخ اليونان القديم .

ويذكر التاريخ عدداً كبيراً من الخطباء الذين كان لهم وخطاباتهم أثر كبير في الحياة السياسية لليونان ، ومنهم « بركليس Pericles » ٤٩٠ — ٤٢٩ ق . م الذي تلقى ثقافته الواسعة عن عدد من علماء عصره ، فتعلم الموسيقى على يد « دامون Damon » الذي قيل إنه كان سوفسطائياً ماهراً يخفى نزعتة الحقيقية عن العامة تحت ستار الموسيقى . كما تعلم البلاغة والحوار والجدل على يد « زينون Zeno » الذي وصف بأنه القدرة التي لا تغلب ، والقاهر في كل خصام ، وصاحب اللسانين . كما تأثر بركليس بالفيلسوف اليوناني الكبير « أنكساغوراس » الذي علمه البحث المنطقي والتفكير الهادي . . . وقد استطاع بركليس بما تعلم ، عن علم ، وبما وهب من قدرة بارعة على الخطابة والجدل والحوار ، أن يصبح زعيماً سياسياً كبيراً ، وأن يقود الحزب الديمقراطي في أثينا ، وينتصر بعد نزاع طويل على الحزب الأرستقراطي ، وأن يهزم زعيمه « كيمون Cimon » وأن ينفيه خارج البلاد ، لينفرد بركليس بالسلطة ،

ويكتب لأثينا النصر على أعدائها ، ويكون عصر بركليس هو العصر الذهبي في تاريخها . وكان من أكبر أسباب نجاحه قدرته الخطابية ، فقد كان لسناً فصيحاً يخطب الجماهير فيستولى على مشاعرهم ، ويسحر عقولهم .

ومنهم « جورجياس Gorgias » الذي ولد بمدينة ليونتيانا بجزيرة صقلية سنة ٤٨٥ ق . م ، وقد جاء إلى أثينا سنة ٤٢٧ ق . م ، ليستحثها على نصرته بلده ضد مدينة سيراكوز ، فغلب الباب الأثينيين ببلاغته ، وقد اتخذ أفلاطون موضوعاً لمحاورة من محاوراته ، إذ كان شيخاً من شيوخ السفسطائيين ، وكان يقرر في دروسه أن الحقيقة لا تكفى وحدها لتكون محوراً للخطابة ، بل إن الفصاحة وقوة البيان هي التي تجعل الخطيب قادراً على استمالة الجماهير وجذبها إليه . وكان يقول إن كل فكرة خلقية تختفى ، أو يجب أن تختفى ، في سبيل النجاح الذي يتوخاه الخطيب ويحرص عليه . هذا إلى جانب أسلوبه الخطابي الذي يتميز بتخير الألفاظ وتنميق العبارة والعناية بزخرفتها والمبالغة في الصنعة ، حتى كان كلامه أشبه بالشعر .

ومن أعلام الخطباء « لوسياس Lusias » — ٤٤٠ — ٣٨٠ ق . م — وقد ذهب في صباه إلى مدينة ثوريون في جنوب إيطاليا ليلتقى دروساً في اللغة والبيان على يد السفسطائي المشهور « تيسياس » ثم عاد إلى أثينا . وقد برع في كل صنوف الخطابة ، ولكن شهرته الفاتنة كانت في الخطابة القضائية ، فقد كرس أكثر حياته للاشتغال بالمحاماة ، وكتابة الدعاوى للمتقاضين ، حتى عد أشهر المحامين في كتابة

الدعوى ، وذلك لقدرته الفائقة على تقمص شخصية موكله ، وفهم ظروفه ، والتشبع بروحه إلى درجة أنه كان يستطيع محو شخصيته محواً تاماً . وكان أسلوبه يمتاز بالبساطة والجمال ، حتى وصفه القدماء^(١) بالسحر والجادية ، لأنه كان يمتاز برشاقة التعبير ، ونقاء اللفظ ، ووضوح المعنى .

وعاصر لوسياس خطيب آخر كان يكتب خطبه ولا يلقيها^(٢) ، ذلك هو « إسقراط Isocrates » الذي أخذ يستحث دويلات اليونان على أن تمتشق الحسام ضد الفرس ، ووجه دعوته إلى مقدونيا ، فلما أن رأى مقدونيا تستغل ما غنمته من حروب الفرس في تدبير جيش يخضع أثينا نفسها ندم « إسقراط » على دعوته إياها ، وكفر عن سيئته بأن حرم على نفسه الطعام حتى مات . وأهم خطبة له « الثناء على أثينا » .

وأما أعظم خطباء اليونان جميعاً فهو « ديموستينيس Demosthenes »

٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م .

وقد بلغت قدرته على الخطابة مبلغاً أغرى الرواة أن ينسجوا حولها الأساطير ، فقالوا مثلاً : إنه قوم لسانه بوضع الحصى في فمه ، والصياح بذلك الفم المملوء على شاطئ البحر^(٣) . ومهما يكن من أمره فقد كانت بلاغته تفقن سامعيه ، وقد اهتم اهتماماً بالغاً بدراسة الخطابة فاطلع على خطب أسقراطيس ، وتعلم على إيسايوس الذي كان من أشهر رجال القانون ، وأبرعهم في كسب قضايا الميراث ، فتعلم عنه أصول الخطابة

(١) تاريخ الأدب اليوناني ١٤٤ (٢) قصة الأدب في العالم ٢٥٢/١

(٣) المصدر السابق ٢٥٢

وأقاد من علمه وخبرته بالقانون ، وتأثر به تأثراً واضحاً في الخطب التي ألقاها ضد الأوصياء . وخطبه الباقيات نماذج من النثر الممتاز . وكان رأيه السياسي أن تقود أثينا بلاد اليونان كلها ، وأن تحكمها حكماً صالحاً ، ولذلك خاصم فيليب المقدوني أبا الإسكندر الذي كان يرى استئثار مقدونيا بالسلطة والحكم في بلاد اليونان . وكانت أشهر خطب ديموستنيس ما وجهه إلى أهل أثينا ليحرضهم على فيليب المقدوني الذي كانت جيوشه تحتاج مدائن اليونان ، ممهدة لابنه الإسكندر الأكبر أن يقيم دعائم ملكه ، ومن أجل هذه الهجمات القوية العنيفة التي وجهها « ديموستنيس » إلى « فيليب » سمي هذا اللون من الخطابة « الخطابة الفيليبية » .

ولا شك أن أولئك الأعلام وبقاء آثارهم الخطابية في الزمن أبلى دليل على أن الخطابة عند اليونان قد ارتقت رقياً عظيماً ، وذلك بفضل توافر الدواعي والأسباب ، وبفضل النظام الديمقراطي والحرية الواسعة التي كانوا يتمتعون بها .

كانت الخطابة السياسية تنتهى عندهم بأخذ الأصوات من السامعين وكان القضاة يصدرون أحكامهم بعد سماع الخطب من غير بيان أسباب . وكان نظام التقاضي لا يقيد القضاة بقوانين يطبقونها ، وكان هذا سبباً في اعتماد الخطابة على إثارة المشاعر أكثر من اعتمادها على بيان الأسباب والعلل المنطقية .

وكان ذلك أيضاً سبباً من أهم الأسباب في اعتماد الخطابة على فن

البلاغة^(١) ، وعلى أساليب البيان أكثر من اعتمادها على شيء آخر ، فكان الخطباء ينمقون عباراتهم ويستعملون أساليب المجازات والاستعارات حتى يجتذبوا بعباراتهم الضخمة مشاعر الجمهور والقضاة وقت إلقاء الخطب ليصوتوا لهم عقبها . . فالمصوتون في المجالس السياسية ، والقضاة في المحاكم ، كانوا إلى درجة كبيرة عرضة للتأثر الوقتي ، والانفعال بمظهر الخطيب وفصاحته وذلاقة لسانه .

وفي أثينا كان محظوراً على المحامين أن يتولوا الدفاع عن غيرهم ، وكان النظام يقضى أن يترافع المتقاضون عن أنفسهم ، فاضطر المحامون وبلغاء اليونان أن يكتبوا الخطب للمتقاضين ، ويعطوها لهم ليستظفروها ويلقوها أمام القضاة . ولذلك أصبح فن الخطابة صناعة فاشية في البلاد لها قيمة كبرى ورواج عظيم ، كما أدى هذا إلى ارتقاء لغة العامة وتساميتها نحو لغة الأدب التي تمتاز بفنيتها وقربها منها .

ومن أجل هذا كله ارتبط عندم علم البلاغة بفن الخطابة ارتباطاً وثيقاً ، وكان أكثر ما ينظر في استنباط قواعد البلاغة وتدوينها إلى عيون الخطب التي أثرت عن أعلام الفن الخطابي .

ولذلك يمكن القول بأن البلاغة وقواعدها وفنونها الكثيرة مدينة إلى حد كبير للخطابة والخطباء الذين ازدهر الفن الأدبي على أيديهم ، وجعلوا النجاح في الخطابة يعتمد على فصاحة اللسان ، والقدرة على إيراد

(١) التوجيه الأدبي للدكتور طه حسين وزملائه ٤٤ (المطبعة الأميرية ببولاق — القاهرة ١٩٤٢ م) .

الحجج التي تؤثر في النفوس ، ليكون من هذا التأثير وسيلة لإقناع العقول ، بصرف النظر عن الأدلة اليقينية ، والبراهين المنطقية .

* * *

وكثيراً ما تعرض الخطباء كما تعرض السفسطائيون معلمي الخطابة لضروب من النقد الذي كان يقف في كثير من الأحيان عند عبارات الازدراء والتحقير ، واتهامهم باتخاذ المعرفة التي تعلموها واللسن والفصاحة التي وهبوها وسيلة لا يتراز الأموال ، إذ كانت المنفعة هي ما تدور عليه فلسفة السفسطائيين ، والمنفعة في فلسفتهم هي الحقيقة التي لا حقيقة وراءها وما سواها من البحث المجرد الذي لا يخدم الإنسان ولا يحقق له منفعة جدير بأن يطرح . . . ولذلك كانوا يعلمون الشباب أن الرجل البليغ هو الذي يستطيع أن يجلي فكرته ، وأن يدافع عنها بصرف النظر عن كونها حقاً أو باطلاً . ولا سبيل لتحقيق هذه الغاية إلا بمحاولة التغلب على الخصم بضروب من المغالطات ، وبالتلاعب بالألفاظ ، وكان هذا سبباً من أسباب ازدهار فن الجدل ، كما كان سبباً من أهم الأسباب في ازدهار فن القول ، وفي بناء صرح التفكير البلاغي نتيجة لازدهار دولة الكلام ، والقياس على إصابة الخطباء وقهرهم خصومهم في ميادين الجدل بصرف النظر عن مقاييس العلم وقيود الأخلاق . وهذا ما أدى إلى استقلال الفن الخطابي وانفراجه عن لغة التفاهم ولغة التفكير الفلسفي الذي يسعى إلى الحقيقة ولا يرضى عنها بديلاً ، إذ كان كل موضوع وكل فكرة صالحة لتناول السفسطائي وتناول الخطيب ، فإذا كان للموضوع جانبان ، — وقلما يخلو موضوع من قلبه بين وجهتي نظر ، بحسب تصور المتناولين له من حيث المنفعة (م ١١ — النقد الأدبي)

وعدمها ، ومن حيث درجة النضج في التفكير ، ومن حيث التمسك بالحق أو محاولة التحلل من قيوده — فإن السفسطائي قادر على أن يجلي الجانب الراجح ويزيده وضوحاً وجلاءً ، ويعترف له بالبراعة إذا استطاع أن يدفع عن الجانب المرجوح ، وأن يجلو الشك فيه ، ويوصل به إلى مرتبة اليقين الذي لا ريب فيه .

ولهذا بعدت الخطابة بأدلتها الخطابية عن دائرة العلم الذي يجد أسبابه في الطبيعة وتقرره الطبيعة وتصدقه ، وبقيت الخطابة كما يقول سقراط معتمدة على الغرض الذاتي أو الغرض الفردي ، لأنها تعبر عن أصحابها وعن ميولهم وأهوائهم ، وظلت تعتمد على العادة والمران والتدريب ، حتى يصل صاحبها إلى درجة الإتيقان .

وقد حمل سقراط على السفسطائيين ، وإن كان قد اتهم بأنه واحد منهم ، وبأنه يعلم تلاميذه كيف يجعلون الباطل حقاً والحق باطلاً ، كما حمل عليهم وعلى سائر الخطباء تلميذه أفلاطون الذي حكم أصول فلسفته الأخلاقية في رسالة الخطابة وواجبها ، فإذا كان العدل في طبيعة الغايات التي تسعى إليها الإنسانية ، وينبغي أن يتحقق في العالم السعيد ، فينبغي أن يعمل كل إنسان بما يملك من طاقة على تثبيت العدالة . والغاية الأولى للخطيب القضائي هي إبراز الذنب الذي ارتكب ضد العدالة والتكفير عنه ، ومعنى هذا أن على الخطيب واجباً أخلاقياً لا ينبغي له أن يحيد عنه . ومعنى هذا أن أفلاطون لم يحمل على فن الخطابة حملة تامة ؛ بمعنى أنه فن مرفوض ابتداءً ، ولكنه حمل على إساءة استعماله عند السفسطائيين ، وقال بوجوب تنقيته من ذلك التمويه السوفسطائي .. والخطابة

لازمة لكي يمكن نقل الأفكار الفلسفية إلى أذهان العامة ، ولكي يستطيع الإنسان أن يقنع الجمهور بالحقائق التي لا يمكنه أن يقتنع بها عن طريق المنطق ، لعسر فهمه .

ولهذا جعل أفلاطون الخطابة جزءاً من مواد التعليم في الأكاديمية ، لكنه حذر دائماً من استعمال البراهين الخطابية ، ومن إساءة استعمال الخطابة ، ومن استعمالها في التفكير الفلسفي بوجه خاص^(١).

وكذلك يرى أفلاطون أن الخطابة إذا كانت تعتمد على اللسان والفصاحة وقوة المعارضة فينبغي أن تعتمد كذلك على قوة « النفس » ، والنفس ينبغي ألا تتجه إلا إلى السعادة والبحث عنها ، ولا سبيل إلى السعادة إلا بالفضيلة المطلقة ، والفضيلة هي الحقيقة التي لا معدل عنها ولا نزاع فيها ، والبحث عنها هو مهمة الإنسان الفاضل ... وهذه هي فكرة أفلاطون في الخطابة وغايتها ، وهي كما يرى غاية أخلاقية قبل كل شيء ؛ وهي الفكرة الجديرة بالفيلسوف الأخلاق .

الخطابة عند أرسطو

إذا كان كتاب الشعر يمثل آراء أرسطو في شعر الملاحم والمسرحيات الذي ازدهر عند اليونان ، ويصور رأيه فيما ينبغي أن تكون عليه تلك الفنون الشعرية حتى تبلغ غايتها ، فإن كتاب « الخطابة » يصور آراء أرسطو في ذلك الفن الذي طغى على أدب اليونان ، وكان له تأثيره الواضح في حياتهم السياسية والاجتماعية ، وفي حياتهم الفكرية والأدبية أيضاً .

(١) أفلاطون . للدكتور عبد الرحمن بدوي ٢٤١

وإذا كانت الخطابة فناً تعبيرياً أدواته اللسان ، وأساسه القدرة على الارتجال ، فإن خطابة اليونان لم تكن كلها على هذه الشاكلة تعتمد على إرسال القول بديهة وارتجالاً من غير روية أو تحبير إذا دعا الداعي وتهميات الجماهير للاجتماع ، واستعدت للتلقى والإصغاء . وإنما كان كثير من خطب اليونان ، حتى السياسية منها يكتب ثم يلقي . وأما الخطب القضائية فإن أعلام الخطباء كانوا يعدونها مكتوبة ، ليلقيها المختصمون أمام المحكمين في ساحات القضاء ..

ولذلك يمكن القول بأن خطابة اليونان تمثل في عبارتها وأسلوبها فنون النثر الأدبي في عبارتها وأسلوبها ، ولا فرق عند اليونان بين أسلوب الكتابة وأسلوب الخطابة ، كما أنها من حيث الموضوع كانت تمثل الجوانب الفكرية في الفلسفة والسياسة والأخلاق وسائر شئون المجتمع ؛ وفيها مع ذلك كله الخصائص الفنية للأدب المنشور أو للنثر الفني عن اليونان .

وبذلك يمكن أيضاً القول بأن كلام أرسطو في « الخطابة » ينطبق على غيرها من فنون النثر الأدبي ، باستثناء ما يقتضيه موقف الخطيب في مواجهة الجماهير ، كما يمكن القول بأن أرسطو قد عالج في كتابيه « الخطابة » و « الشعر » فنون الأدب التي عرفها اليونان ، منظومها ومنثورها على السواء .

وقد عرفت العربية أقدم ترجمة لكتاب « الخطابة » في القرن الثالث الهجري إبان ازدهار الترجمة وحركة النقل في دولة بني العباس ، وهذا ما تفصح عنه عبارة محمد بن إسحاق النديم صاحب كتاب

« الفهرست » ونصها^(١) : « الكلام على (ریطـوريقا) ومعناه الخطابة : يصاب بنقل قديم ، وقيل إن إسحاق^(٢) نقله إلى العربى ، ونقله إبراهيم بن عبد الله ، فسرہ الفارابى أبو نصر^(٣) . رأيت بخط أحد ابن الطيب : هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم » .

ولكن عبارة « النقل القديم » التى تكررت فى كلام صاحب الفهرست تشير إلى أن العربية عرفت ترجمة قديمة لكتاب (الخطابة)^(٤) سبقت ترجمة إسحاق بن حنين ، ولكننا لا نعرف مدى هذا القدم ولا نعرف كذلك اسم صاحب هذه الترجمة ، ويؤكد معرفة هذه الترجمة فى يثبات التفكير العربى قول محمد بن إسحاق « يصاب بنقل قديم »

(١) كتاب (الفهرست) ٣٤٩ .

(٢) هو أبو يعقوب إسحاق بن حنين بن إسحاق العبادى الطيب المشهور . قال ابن خلكان إنه كان أوحده عصره فى علم الطب ، وكان يلحق بأبيه فى النقل ، وفى معرفته باللغات وفصاحته فيها . وكان يعرف كتب الحكمة التى بلغة اليونانيين إلى اللغة العربية ، كما كان يفعل أبوه ، إلا أن الذى يوجد من تعريبه فى كتب الحكمة من كلام (أرسطاطاليس) وغيره أكثر مما يوجد من تعريبه لكتب الطب . وكانت وفاته فيها ذكر ابن خلكان سنة ثمان وتسعين ومائتين وقيل سنة تسع وتسعين ومائتين . وانظر وفيات الأعيان ١٥١/٢ طبعة دار المأمون .

(٣) أبو نصر الفارابى ، أصله من فاراب بأرض خراسان ، ولكنه نشأ فى الشام واشتغل فيها . وكان فيلسوفاً درس كل ما درسه السكندى من العلوم ، قال صاحب الفهرست إنه كان متقدماً فى صناعه المنطق والعلوم القديمة ، وبرع فى فن الموسيقى ويقال إنه هو الذى اخترع القانون ، ومن أهم كتبه كتاب إحصاء العلوم ، وكتاب « السياسة المدنية » من قبيل الاقتصاد السياسى ، ويلقب عند مفكرى العرب بالمعلم الثانى باعتبار أن أرسطو كان المعلم الأول . . . توفي الفارابى سنة ٥٣٩ هـ .

(٤) لعل هذه الترجمة العربية القديمة المجهول صاحبها هى التى نشرها مؤخراً الدكتور عبد الرحمن بدوى تحت عنوان « أرسطوطاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة » مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ م .

ويؤكدها أيضاً قول أحمد بن الطيب^(١) : « هذا الكتاب مائة ورقة بنقل قديم » . ومن المؤكد أنه لم يكن يعنى بهذا النقل القديم ترجمة إسحاق بن حنين ، لأن أحمد بن الطيب كان معاصراً لإسحاق ، بل إنه توفي قبله ، فقد كانت وفاة إسحاق في سنة ٢٩٨ هـ أو سنة ٢٩٩ هـ ، وكانت وفاة أحمد بن الطيب كانت سنة ٢٨٦ هـ .

وكذلك لا يعرف على وجه التحديد الترجمة التي اعتمد عليها أبو نصر الفارابي في تفسير كتاب الخطابة ، والذي يدل على عنايته بآثار المعلم الأول ، فقد أثبت له صاحب الفهرست تفسير قطعة من كتاب الأخلاق لأرسططاليس ، وذكر من تفسير الفارابي من كتب أرسططاليس مما كان يوجد ويتداوله الناس في زمانه : كتاب القياس « قاطيفورياس » وكتاب البرهان « أنالوطيقا » الثاني ، وكتاب الخطابة « ريطوريقا »^(٢) ، وكتاب المغالطين « سوفسطيقا » . . وكذلك أثبت ابن أبي أصيبعة للفارابي : « شرح كتاب الخطابة لأرسططاليس » و « صدر لكتاب الخطابة » ثم كتاباً كبيراً في الخطابة يبلغ عشرين مجلداً .

وكذلك اشتمل كتاب « الشفاء » على قسم خاص بالخطابة ، كما

(١) هو أبو العباس أحمد بن محمد مروان السرخسي ، المعروف بابن الفرائق ، قال ياقوت إنه كان أحد العلماء الفهلاء المحصلين ، الفصحاء البلغاء المتقنين ، له في علم الأثر الباع الواسع ، وفي علوم الحكماء الذهن الثاقب الوقاد ، وبسطة الذراع ، وهو تلميذ الكندي فيلسوف العرب ، وله في كل تصانيف ، وجامع وتوالمف . . وأخبره في الفهرست ٣٦٥ - ٣٦٧ وفي معجم الأدباء ٩٨/٣ - وتوفي سنة ٢٨٦ هـ .

(٢) وردت هذه الكلمة في كتاب الفهرست ص ٣٦٨ هكذا (أروطوريقا) وقد سبق أن ذكرها باسمها المعروف (ريطوريقا) وهو نقل حرفي للكلمة اليونانية « Rhetorica »

اشتمل على قسم خاص بالشعر . وفي هذا القسم وفي ذاك خلاصة لما فهمه الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله . . بن سينا الحكيم المشهور (٣٧٠ - ٤٢٨ هـ) من كتابي أرسطو في الخطابة والشعر .

وكذلك قام القاضي أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (٥٢٠ - ٥٩٥ هـ) بتلخيص كتاب « الخطابة » كما قام بتلخيص كتاب « الشعر » .

وكل هذا يمثل صورة رائعة مشرقة لعناية العرب والمسلمين بنقل ذخائر التراث الإنساني إلى اللغة العربية ، وحرصهم على الإفادة من التراث الذي خلفته اليونان في الفلسفة والأدب وسائر الدراسات الإنسانية لا سيما آثار أرسطو الذي سموه « المعلم الأول » والذي لم تنقطع عنايتهم به منذ عرفوا آثاره في محووة التفكير العربي والإسلامي في دولة بني العباس .

وفي عصرنا الحاضر قام صديقنا المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة بترجمة القسمين الأولين من كتاب الخطابة ، ولسكنه لم ينشر إلا القسم الأول منهما^(١) ، وقد قدم لهذه الترجمة بمقدمة نافعة في خطابة اليونان وفكرة أرسطو في الفن الخطابي ، وحياة هذه الفكرة في الزمن . كما أشار إلى ملامح من التشابه بين الفنون البلاغية عند العرب وعند

(١) ظهرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة سنة ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م وقد اعتمدنا عليها فيما أفدنا فيه من نصوص المقالة الأولى من كتاب « الخطابة » ثم على الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة ، وتلخيص كتاب الخطابة لابن رشد — وقد نشرهما الدكتور عبد الرحمن بدوي — في مواد المقالين الثانية والثالثة .

أرسطو ، عدا ما فصله في كتابه الآخر « بلاغة أرسطو بين العرب واليونان » وقد اعتمد الدكتور إبراهيم سلامة في ترجمة كتاب الخطابة إلى اللغة العربية على ترجمتين فرنسيتين لذلك الكتاب ، إحداهما ترجمة « إميل رويل - Ch. Emile Ruelle » التي طبعت في باريس سنة ١٨٨٣ م ، والأخرى ترجمة حديثة ظهرت سنة ١٩٣٢ م ؛ وقام بها الأستاذ « مدريك دوفور Médéric Dufour » . وهكذا تتصل عناية العرب بأرسطو في القديم بمعنايتهم به في الحديث .

مفهوم الخطابة عند أرسطو :

تحدث أرسطو في أول كتابه عن الخطابة وعلاقتها بالجدل ، فهي متصلة به أشد اتصال ، فكل منهما يخاطب الغير ، ويحاول إقناع الغير ، ولا يستعمل الإنسان صناعتي الجدل والخطابة فيما بينه وبين نفسه كما هو الحال في صناعة البرهان . وكلاهما — الخطابة والجدل — يعنى بأمور يمكن معرفتها من غير ضرورة إلى نوع خاص من المعرفة ، لأنها أمور يمارسها كل الناس ويعرفونها ويلجئون إلى الخطابة والجدل مع اختلاف حظهم في الإصابة والتوفيق . وفي طبيعة كل إنسان محاولة تأييد حجة من الحجج ومعارضتها ، أى أن في استطاعة كل واحد من الناس أن يدافع عن نفسه أو عن رأيه ، وكذلك في مقدوره أن يتهم غيره ، أو أن يفند رأيه .

ويعترف أرسطو بأن في الناس من يمارس الخطابة والجدل فطرة وسليقة من غير حاجة إلى تعليم أو توجيه ، كما أن بعض الخطباء يمارسونها بالمرانة التي اكتسبوها من مقتضيات الحياة . ولكن من

الواضح أن تكون هناك طريقة احتذوها في خطابتهم ، وأن يكون هناك مجال للتوجيه ، ومجال للنظر في العوامل التي تؤدي إلى نجاح هذا العمل المنساق بالعادة أو المندفع بالفطرة والسليقة ، أى أن هناك حاجة إلى تعلم الخطابة ومعرفة أصولها ووسائل النجاح فيها .

وإذا كان سقراط وتلميذه أفلاطون قد حملا على الخطابة والخطباء على النحو الذى أشرنا إليه فيما سبق ، فإن أرسطو لم يقف من الخطابة هذا الموقف ، بل ظهر استقلال رأيه فى الإشادة بهذا الفن وضرورته فى المجتمع الإنسانى وفائدته له :

١ - لأن من مهمات الخطابة إحقاق الحق وإقرار العدل ، وهما بالطبع يؤثران على الباطل والجور .

٢ - ولأنه ليس من الميسور أمام الجماهير وغمار الناس أن نصل إلى الإقناع بالعلوم ، ولو اعتمدنا على أدقها ، لأن العلم مستمد من النظر ، وهو صعب التطبيق فى الموقف الخطابى .

٣ - والخطيب ينبغى أن يكون مستعداً للدفاع عن الموضوع وعن نقيضه إذا ابتداه به أو فوجئ به ، وليس هناك فن آخر غير الخطابة والجدل يمكن أن يصل بمعونة القياس المنطقى إلى نتيجة متناقضة .

٤ - من سخريه الإنسان بنفسه أن يعطل جوارحه ، وبخاصة إذا كانت هذه الجارحة هى اللسان والبيان الذى يتميز به الإنسان من سائر المخلوقات .

ولا يعترض على هذا بأن القدرة البيانية قد تنفضى إلى الضرر أو

الإيذاء ، لأنه اعتراض لا يوجه إلى الخطابة وحدها ، بل يوجه إلى كل خير ومفيد كالقوة والصحة والثروة والقيادات العسكرية ، فهذه كلها تؤدي إلى الخير إن أحسن الانتفاع بها ، وهي كلها شرور عاقبتها الشر لو أسىء استعمالها .

والخطابة لا تختص بنوع بذاته ، ولكنها تصلح لكل شيء ، شأنها شأن الجدل ، ومنفعتنا ليست في الإقناع وحده بقدر ما هي في كشف ما يكون عليه الأمر في كل موضوع على حدة . شأنها شأن الطب مثلا من بين سائر الفنون ، فليست مهمة الطب منح الصحة ، بل يستهدفها بقدر المستطاع ، ومن حرما لا يحرم من عناية مجدية تؤدي إلى تحسين حالته^(١) .

وبهذا الدفاع استطاع أرسطو أن ينصف الخطابة والخطباء ، وأن ينتصر لهم من الذين تصدوا لهم من الفلاسفة والشعراء الذين شوهوا قنم ، وأثاروا عليهم الجاهير .

ثم يعرف أرسطو الخطابة بأنها « القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أية مسألة من المسائل » أو « هي القوة التي تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة » ، وهذه خاصة لا توجد في أى فن من الفنون الأخرى ، لأن غاية كل فن هو التعليم الملزم بكل ما يتعلق بموضوعه خاصة . فالطب مثلا يعلم على طريق البرهان ويقنع في الصحة والمرض وفي أنواعهما ، وكذلك الهندسة إنما تعلم على طريق البرهان وعلى طريق الإقناع في أشكال الأجسام ومقاديرها وحالاتها

(١) الخطابة : الكتاب الأول — الفصل الأول ٨٩ .

المختلفة ، وكذلك الحساب فإنه يتعلق بالأعداد . وقس على ذلك سائر العلوم والفنون ، فإن غايتها التعليم وتصديق القواعد الخاصة بها والتزامها .

أما الخطابة فإن موضوعها النظر في أية مسألة من المسائل من ناحية ما يوصل إلى الإقناع ، وهذا يحملنا على القول بأن الخطابة لا قواعد لها تطبق على نوع معين من الموضوعات .

أنواع الخطابة :

إن العناصر التي تتدخل في كل خطبة وتؤثر فيها ثلاثة ، هي :

١ — القائل ، وهو الخطيب .

٢ — والمقول فيه ، وهو الذي يعمل فيه القول « موضوع الخطبة » .

٣ — والذين يوجه إليهم القول ، وهم السامعون .

والغاية في كل خطبة تتعلق بمنصرها الأخير ، أي بجمهور المستمعين .

وأولئك المستمعون إما أن يكونوا حكماً أو قضاة ، وإما أن

يكونوا مستمعين عاديين . والحاكم إما أن يقضى في أمور تتعلق بالزمن

الماضي ، أو تتعلق بالزمن المستقبل . والذي يقضى في الأمور الماضية هو

القاضي ، والذي يقضى في الأمور المستقبلية هم أعضاء المجالس العامة ،

والذين يحكمون على مقدرة الخطيب هم المستمعون العاديون .

وعلى هذا تكون الخطابة في نظر أرسطو ثلاثة أنواع :

١ — الخطابة الاستشارية أو المحلية^(١) : وفيها يتوجه الخطيب إلى

السامعين بالنصيحة أو بالتحذير . والذين يتقدمون برأى لمنفعة خاصة

(١) في الترجمة العربية القديمة ص ١٧ وفي تلخيص ابن رشد ص ٢٩ يسمى هذا

النوع (المشورى) .

أو الذين يخطبون في الجماعات في فكرة عامة لا يخرجون عن النصيحة أو التحذير . والمستقبل هو الذي يرمى إليه الناصح المشير . ففي الاستشارات أو اللداولات ما سيحدث هو مدار الخطابة الاستشارية . والمستقبل تكون النصيحة ، وفي المستقبل يكون التحذير .

والناصح والمحذر هدفهما النفع والضرر ، لأن الناصح يعرض ما يتقدم به كما لو كان هو الأصلح ، ولأن المحذر يعرض ما يرى فيه الضرر كله . وما وراء الدفع والضرر من شتى الاعتبارات كالعدل والظلم ، والحسن والقبح الخلقين ، مرده إلى هذين المهدفين . والناصحون المشيرون يهملون غالباً كل شيء ما عدا النصيح وهم لا يستطيعون الاعتراف بأن نصيحهم قد يكون ضاراً ، أو بأن ما يحملون الناس على رفضه قد يكون نافعاً ، فقد يبرهنون على أنه ليس من الظلم في شيء أن تستعبد الأمم المجاورة ، ولو كان فيهم برآء فإن مثل ذلك لا يعينهم في غالب شئونهم .

٢ — الخطابة القضائية^(١) : تتوجه إما إلى الاتهام وإما إلى الدفاع^(٢) ومهمة المتقاضين لا تخرج بالضرورة عن القيام بواجب من هذين والماضي هو ما يتجه إليه المدافع أو المترافع في القضية ، والاتهام يكون بعمل قد وقع ، والدفاع يكون عن أمر قد حصل . والمتقاضون والمترافعون يهدفون للعدل والجور ، وعليهما يحمل كل ما يقال .

(١) اسم هذا النوع في الترجمة القديمة وفي تلخيص ابن رشد (المشاجري) .
(٢) في الترجمة القديمة « وأما التشاجر فنه شكاية ومنه اعتذار ، فإن الذين يتشاجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين » وفي تلخيص ابن رشد « وأما القول المشاجري فهو أيضاً صنفان . شكاية ، وتنصل من الشكاية .

٣ - الخطابة الاستدلالية^(١) : وهي خطب المدح والذم ، وهي
تتصل أساساً بالزمن الحاضر ، لأن الخطباء يمدحون ويذمون حوادث
ماثلة أمامهم ، وهذا لا يمنع أنهم كثيراً ما يلجئون إلى الماضي يستمدونه
منه الدليل ، أو إلى المستقبل لافتراض وقوعه . والمادحون والمهاجون هدفهما
الفضيلة والريزية أو الحسن والقبح الخليقيان ، وإليهما ترجع بقية المسائل
المتعلقة بهما . والذين يهدفون إلى المدح والذم لا يبحثون فيما إذا كان
ما يصدر عن ممدوحهم أو مذمومهم يعود بالنفع أو بالضرر ، لأن غايتهم
الحسن والقبح ، وكثيراً ما يمجدون ممدوحهم ويثنون عليه ، لأنه احتقر
منفعة خاصة في سبيل الاستجابة لفعل من الأعمال الحسنة ، فهم يمدحون
« أخيل Achille » مثلاً لأنه انتقم لصديقه « باتروكل Patrocle »
وأخيل كان يعلم أنه سيلقى حتفه حتماً ، وكان في إمكانه أن يعمل على
بقائه لأن الموت في هذه السبيل كان أجمل في نظره من الحياة ، فالموت
في ساحة الشرف جميل ، وكانت المنفعة في استبقاء حياته ، ولكنه
آثر العمل الجميل على المنفعة الخاصة .

وهذه الأنواع الثلاثة هي ما استعملت فيها اليونان فن الخطابة
ومجالات استعمالها في المجامع العامة التي تبحث في سياسة الدولة واقتصادها
وتسن قوانينها ، وفي دور القضاء لتأكيد الحق أو نفيه ، وفي محافلهم
التي كانوا يقيمونها لتكريم أصدقائهم أو للنيل من أعدائهم .
وقد راعى أرسطو في هذا التقسيم اعتبار الزمن الذي تقع فيه أحداث

(١) اسم هذا النوع في الترجمة القديمة وفي تلخيس ابن رشد (الثبتي)

الكلام ، فإن الخطابة الاستشارية هدفها العمل للمستقبل ، وموضوعاتها كما حددها أرسطو خمسة أشياء : الإرادات ، والحرب والسلام ، وحماية الوطن ، والاستيراد والتصدير ، والتشريع .

والخطابة القضائية تتحدث عن ظلم قد وقع في الماضي .. والخطابة الاستدلالية إنما تسكرم أو تحقر عملاً حاضراً ، ولا شك في تداخل الأزمنة في كل نوع من هذه الأنواع ، فالمرجع يأخذ من الماضي عبرة للمستقبل والحامي يتحدث عن خطورة الجريمة وآثرها في المجتمع فيما بعد ، والمادح والذام كل منهما يلجأ إلى الماضي ليؤكد عظمة ممدوحه أو حقارة مذمومه وإلى المستقبل أيضاً لشرح مدى النفع والضرر للأجيال القادمة .

وإنما قسم أرسطو الخطابة إلى هذه الأقسام ليستطيع أن يضع لكل قسم منها معالم ، إذ أن جميع الموضوعات صالح للخطابة ، ومن الميسر أن تكون هنالك قواعد ، تشمل جميع الخطب التي تختلف في موضوعاتها وأهدافها كما سبق .

* * *

ولم يفارق أرسطو في كل ما كتب في هذه الأقسام مثله الأخلاقية ، وهو في طليعة الفلاسفة الخلقيين ، وذلك على الرغم من تقريره أن الخطابة كالجدل كل منهما يستطيع أن يدافع عن القضية وعن عكسها . وإذا كانت الخطابة القضائية أبرز ما برز فيه خطباء اليونان ، وما تحدث عنه الذين تكلموا في فن الخطابة ، فإن أرسطو ينبه إلى أن الافتراء والمهجوم والاسترحام واستفزاز البغضة ، وما يشبه ذلك مما يثير الانفعالات النفسية لا تدخل له في موضوع القضية ، وإنما يقصد بإثارتها التأثير في القاضي ..

وأهم شيء هو عدم تضليل القاضى بدفعه إلى الغضب والبغض أو بالميل إلى الرأفة والرحمة ، فإن ذلك لو كان معناه الإخلال بالقاعدة أو بالقانون الذى سيسير عليه فى أحكامه^(١). وينبغى أن تكون هنالك قوانين مؤسسة على قاعدة العدل ، وهذه القوانين ينبغى أن تحدد كل ما هو مباح ، ولا تترك لتصرف القضاة إلا أقل ما يمكن تركه لهم لأن حكم الشارع لا ينصب على ناحية خاصة ، ولا على حالة بعينها ، ولكن على حالات عامة وأمور تجرى فى المستقبل ، فى حين أن القاضى وأعضاء هيئة القضاء يصدرون أحكامهم على وقائع حاضرة ومعينة وهم بعد ذلك متأثرون فى الغالب باعتبارات من الحب والكراهية ، والمصلحة الخاصة . وهذا من شأنه أن يمنعهم من مواجهة الحقيقة بأهليتهم القضائية وبوصفهم قضاة مدامت المواطن الشخصية من سرور ومضض تغشى على بصائرهم^(٢).

ومفهوم كل ذلك الحرص على صيانة العدالة ، وإبعاد المؤثرات الخطابية والانفعالات الخاصة عن القضاة ، وإلا جانبت أحكامهم أحكام العدالة ، ونشأ عن ذلك بالضرورة تغلب الباطل والظلم على الحق والعدل ، وتلك نتيجة مؤلمة تستوجب اللوم . وإذا كان فى قدرة الخطيب الإقناع بالمقضادين فى القضية الواحدة المعروضة ، كما يحدث فى عكس القضايا المدطية ، فلا ينبغى أن يكون ذلك بقصد تقرير أو تسويغ الباطل والظلم ، فذلك ما لا بد من الابتعاد عنه ، ولكن لمعرفة عرض المسائل كما هى ، أى حتى نعرف المفاجئات التى يهاجم بها الخصوم . وكثيراً ما يكون الشيء نافعا

(١) كتاب الخطابة ٩١/١ الفقرتان ٤ وه من الفصل الأول .

(٢) المصدر السابق : الفقرة ٧ والفترة ١٢ .

في وقت ، ويكون ضده نافعا في وقت آخر ، وذلك حتى نستطيع أن ندفع حجج المتطاولين على العدالة من بعض الخطباء .

ولكى يؤدي الخطيب مهمته ، وينجح في إقناع جمهوره ينبغي أن يكون رجلا فاضلا ، وأن يكون معروفا بين الناس بالفضيلة ، وعليه أن يثبت فضيلة نفسه التي يكون بها أهلا لأن يصدق . ومما يدل على أن القضية لها تأثير في التصديق أن الصالحين الفاضلين يصدقون سريعا دون جهد يتكلفونه في ذلك . ويقول أرسطو : إنه ليس صحيحا أن نأخذ بكلام بعض الذين كتبوا في الخطابة من أن أمانة الخطيب ونزاهته لا دخل لها في الإقناع ، فنحن نقرر — على عكس ما يقولون — أن للصفات الخلقية التي يمتاز بها صاحب الكلام أكبر الأثر في قوة الإقناع . ولم يخل فصل من فصول « الخطابة » من أمثال تلك الإشارات الأخلاقية الواجبة في الخطبة وفي الخطيب ، كما أفاض أرسطو في الكلام في الفضائل الإنسانية وفصولها في هذا الكتاب ، كما أوسعها شرحا في كتاب « الأخلاق » .

الأدلة الخطابية

إن أهم ما ينبغي أن يعنى به الخطيب ، وأهم ما يعنى به الناظر في الخطابة هو الأدلة التي يبني عليها الخطيب خطابه ، ويقدر توفيقه في هذه الأدلة يكون نجاحه في خطبته ، ويذكر أرسطو أن الذين كتبوا في الخطابة لم يعالجوا من الأدلة إلا النزر اليسير ، وبذلك لم يضيفوا إلى الفن إلا إضافة ضئيلة ، مع أن الأدلة وحدها هي التي تمتاز حقاً بخاصتها الفنية^(١) .

(١) كتاب الخطابة ١/٩٠ من الجزء الأول : الفقرة ٣ .

وقد قسم أرسطو الأدلة من حيث فنيتهما قسمين :

١. — الأدلة غير الفنية :

وهي أدلة مستقلة عن الفن ليست من صنع الخطباء ، ولا دخل لم فيها ، لأنها سابقة لخطاباتهم ، وهذه الأدلة تصلح بطبيعتها للخطابة القضائية ، وهي مقصورة عليها . وهذه الأدلة حصرها أرسطو في خمسة أنواع^(١) .

نصوص من القوانين ، وهو مركز الشهود ، والعقود والالتزامات والاعتراف القسرى تحت تأثير التعذيب ، واليمين .

وهذه الأدلة — مع وصفها بغير الفنية ، بأنها ليست مختصة بصناعة الخطابة — يستطيع الخطيب الاستفادة منها في النصيح والتحذير ، وكذلك في الاتهام والدفاع .

فإذا كان القانون المكتوب مضاداً لقضية الخطيب استطاع أن يلجأ إلى القانون العام ، وإلى غيره من الاعتبارات التي تميل إلى الإنصاف أكثر مما تميل إلى العدالة ، ويمكن أن يقال إن عبارة « الحكم بما يملكه الضمير » ليس معناها دائماً الالتجاء إلى القوانين المكتوبة ، وإن القوانين المكتوبة كثيرة التغير ، كما نجد في عبارة سوفوكليس في رواية « أنتيجون Antigone » فقد دافعت الفتاة عن نفسها بأنها إذا كانت قد خالفت ما قال « كريون Creon » الملك المستبد بدفنها جثها أخيها فإنها لم تخالف فيما فعلت القانون الطبيعي غير المكتوب ، فقالت عنه

(١) راجع الفقرة ٢ من الفصل الثاني صفحة ١٠٠ وكذلك الفقرة ١ والفقرة ٢ من الفصل الخامس عشر صفحة ٢٢٦ — الجزء الأول من (الخطابة) .

« قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل الأمس ، ولكنه قانون أبدي . وما أريد — تحت تأثير أى خوف ينتابني من أية ناحية — أن أخالفه أمام الألهة » !

أما الشهود فإن في استطاعة الخطباء أن يفيدوا من أقوالهم في الهجوم وفي الدفاع . ويجعل أرسطو من هؤلاء الشهود أعلام الشعراء القدامى ، ومشاهير الرجال من الذين تحترم آراؤهم ، ويقدرها عامة الناس وخاصتهم ، فالأثينيون مثلاً كان « هوميروس » شاهداً في حرب « سلامين » ضد الميغاريين . . وهذا النوع من الشهادة يتصل بالماضي أما المستقبل فيستشهد له بما تقوله سذنة الهياكل .

كما يجعل أرسطو من هؤلاء الشهود الأمثال والحكم المأثورة ، لأنها شواهد قديمة . وضرب لذلك مثلاً بأن الذين لا يرغبون في صداقة الشيوخ ، إنما يعتمدون على المثل السائر « لا تصنع جميلاً مع شيخ » ! وهؤلاء الذين ينصحون بقتل الأولاد بعد قتل آبائهم إنما يعتمدون على المثل « أحق هذا الذي يبقى على الأبناء بعد قتل آبائهم ^(١) » !

ويُعد من الشهود المحدثين الرجال المعروفون بالكرامة الذين أصدروا أحكاماً في أية قضية من القضايا المشابهة . فإن هذه الأحكام تعد سوابق فاصلة يرجع إليها هؤلاء الذين ينكرون أو يناقشون موضوعات مماثلة لها . ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره « إيوبول Eubule » أمام الحاكم ضد « شاريس Charis » فقد وصفه بأنه « أدخل في المدينة عادة

(١) بيت شعر من نظم استاسينوس القبرصي ، وهو شاعر ملائم عاش حوالي سنة ٧٠٠ قبل الميلاد .

المجاهرة بالردية « وهي كلمة قالها « بلاتون Platon » من قبل ضد « أرشيبوس Archibios »^(١).

ومن وسائل الدفاع المستمدة من الشهادة^(٢) أنه يحسن بمن لاشهود له أنه يعمد إلى الاحتمالات، ويطلب بالحكم بمقتضاها . وهذا هو موضع « الحكم بما يرضى الضمير » لأن الاحتمالات لا يمكن تخطيطها بالرشوة ولا يمكن أن تفاجأ بشهادة الزور .. وإذا أعوزتنا الأدلة ، ولم نجد شهادة لصالحنا ، أو شهادة ضد خصمنا ، فسنبجدها في الأقل عند الكلام في الأخلاق ، إذا أثبتنا شرفنا واستقامتنا ، أو أثبتنا أخلاق الخصم التي لا تعنى بالشرف ولا بالاستقامة ..

وكذلك يعض أرسطو في إمكان الانتفاع في الخطبة القضائية بالأدلة، ولو كانت غير فنية، في العقود والالتزامات ، وفي الاعتراف القسري تحت تأثير التعذيب ، وفي اليمين ، وهي البراهين التي قال عنها إنها « براهين لا علاقة لها بالصناعة » أو « الأدلة الخارجة عن الصناعة » . فأرسطو يعترف أن إفادة الخطيب من العقود ضئيلة ، إذ أن الدفاع فيها لا يفيد إلا من ناحية تقوية الثقة بها ، أو محاولة إضعافها بالإقرار أو بالنقض . فإذا كانت العقود في مصلحتنا فواجبنا

(١) انظر الفقرات ١٢ و ١٤ و ١٥ من الفصل الخامس عشر = الجزء الأول من الخطبة س ٢٣٩ و ٢٤٠ و ٢٤١ . وكان « إيبول » عدواً لديموستين الخطيب ، وكثيراً ما هاجمه ديموستين خطيب أثينا . وكان « شاريس » معروفاً بعداوته لقيليب (٤٠٠ — ٣٣٠ ق . م) . و « بلاتون » كان شاعراً ساخراً ، وهو غير « أفلاطون » الفيلسوف . و « أرشيبوس » شخصية يونانية مجهولة عند مترجمي كتاب الخطابة .

أن تقوى الثقة بها ، وإن كانت في صالح الخصم فدفاعنا يتوجه إلى التقليل من أهميتها ، ومحاولة نزع الثقة منها .

ولكن أرسطو يستدرك على ذلك بأن معظم المصالحات وكل الاتفاقات الاختيارية تستند إلى عقود ، فلو أننا حاولنا إضعاف قوتها لحوّنا جميع العلاقات الموجودة بين الناس بعضهم مع بعض ، أو رددناها في الأقل إلى الاستحالة .. ويمكن أن يقال أيضاً إن القاضى هو الحكم فى القانون ، وإذن فمن واجبه ألا يحترم حرفية العقد ، ولكن يحترم العدل ، وما نحن بصدده عدل ، وأكثر من العدل ، وهذا العدل لا يمكن أن يتحول عن طبيعته ، لأنه مؤسس على الطبيعة . ومع ذلك فهناك عقود تحمل فى طياتها الخيانة والغش ، أو الضغط والجبر ، لأنها عملت تحت تأثير القوة . فالواجب أن نبحث إذا كانت متضادة مع قانون مكتوب ، أو مع قانون عام ، أو إذا كانت مضادة للعدالة نفسها ، أو منافية للكرامة والشرف ، أو إذا كانت مضادة لعقود سابقة ، أو عقود كتبت بعدها .. فكل هذه النواحي جديرة بال نظر ، ومن السهل كشفها والتفتيش عنها^(١) .

والتعذيب نوع من الشهادة ، لأنه تعذيب وقسر وضغط ، وليس لنا إلا العمل على هدم هذه الشهادة الحقيقية ، وتوجيه الخطبة إلى إنكار هذا التعذيب أو إنكار صفاته .. والأشخاص الذين يضغط عليهم بالتعذيب يمكن أن يكذبوهم ، وهم فى كذبهم ليسوا بأقل منهم فى صدقهم . فمنهم من يقاوم ولا يعترف

(١) راجع الفقرات ٢٠ و ٢٢ و ٢٤ و ٢٥ من الفصل الخامس عشر — كتاب الخطابة ١/٢٤٤ .

بالحقيقة ، ومنهم من يسارع إلى الكذب تخلصاً من الآلام ، فواجبنا أن نستند على مثل هذه الأدلة بسوق الأمثلة والاستشهادات المعروفة لدى القضاة .

وإذا التجأت إلى اليمين لتقوى حجتك فلك أن تقول إن اليمين دليل التقوى والإرادة الطيبة في الاحتكام إلى الآلهة ، كما يمكن أن تقول إن خصمك لا ينبغي أن يلجأ إلى قضاة آخرين ، ما دمتنا قد قبلنا الاحتكام إلى الآلهة . .

وفي كل حالة من تلك الحالات توجد ضروب من الاحتمالات يستطيع الخطيب القضائي أن يجد منفذاً لما يؤيد وجهة نظره ، وما يفند وجهة نظر خصمه ، بهذه الاحتمالات التي يحاول بها نقض دعواه . وذلك بالإطناب وبالتفريعات في هذه الأدلة الخارجة عن الصناعة ، أو الأدلة غير الفنية .

٢ — الأدلة الفنية :

وتلك هي الأدلة التي تتصل بصناعة الخطابة ، وهي من عمل الخطيب وتظهر فيها دلائل فنيته وقدرته على صناعة الخطابة ، وعلى النجاح فيها بإقناع الذين يتحدث إليهم .

ولا تختص الأدلة الفنية بنوع من الخطابة دون نوع ، بل إن الخطيب مطالب بها ، بل هو محتاج إليها في خطبته سواء أكانت قضائية أم استدلالية . ويقول أرسطو إن الأدلة التابعة للفن هي كل ما يمكننا جمعه بأنفسنا على هدى المنهج الموضوع ، وذكر أن الأدلة التي تقوم عليها الخطابة ثلاثة :

(١) ما يتصل بأخلاق الخطيب نفسه ، وهى التى يكون بها أهلا لأن يصدق .

(٢) وما يتصل باستعداد السامعين حينما تهيج الخطابة من انفعالاتهم ، وتختلف الأحكام فى هذه الناحية باختلاف المشاعر المثارة من حزن أو سرور ، أو حب أو كراهية ، وهذه الناحية هى التى تكلم فيها الذين كتبوا فى الخطابة قبل أرسطو^(١) .

(٣) وما يتصل بالخطبة نفسها من محاولة إثبات الفكرة بالكلام المقنع ، أو الذى يظن أنه مقنع .

ومتى حصلنا على الأدلة بهذه الوسائل الثلاث كان من الواضح أن استعمال هذه الوسائل ميسر لكل من يستطيع أن يصوغ الأقيسة ، ويقدر على النظر فيما يتصل بالأخلاق والفضيلة ، ويعرف الميول والانفعالات معرفة تجعله يميز بين طبيعة كل ميل على حدة فى خصائصه وظروف نشأته .

ويتبع هذا أن تكون الخطابة عند أرسطو بمثابة فرع من فروع الجدل ، أو فرع من دراسة الأخلاق يستحق أن يطلق عليه اسم « السياسة » لأن الخطابة تلبس ثوب السياسة ، وتشكل بشكائها . وهى كذلك تشبه الجدل ، بل هى جزء منه ، والجدل والخطابة لا يتضمنان فى ذاتهما معرفة مسائل معينة ، ولكن لكل منهما وسائل يستمد منها البراهين ومن هنا جاءت قوتها وكان تساندها .

(١) انظر الفقرة الخامسة من الفصل الثانى ١٠١/١ .

وقد بين أرسطو أن مهمة الخطابة هي معالجة موضوعات تستوجب المناقشة ، أى أنها موضوعات ليس لحاها قواعد فنية كقواعد العلوم ، لأن الخطابة تعالج هذه الموضوعات أمام جمهور من المستمعين ، وهذا الجمهور غير قادر على الاستدلال التدريجي المتصل الحلقات ، وغير قادر على تتبع الدليل البعيد المأخذ .

والمسائل القابلة للمناقشة هي التي تحدث حلين متقابلين ، وهي الممكنات . أما الأمور التي لا يمكن أن تكون على غير ما هي عليه فلا تقبل المناقشة ، لأن المناقشة في هذه الحالة لا تجدى نفعا . وموضوع الخطابة هو ما يمكن وجوده وعدمه من الأمور الممكنة ، وذلك لأن الأمور التي يتعتم وجودها في الحال أو في الاستقبال لا مجال للمناقشة فيها ، وكذلك الأمور المستحيلة .

أما الممكنات فهي موضوع الخطابة ، ولكنها ليست جميعاً قابلة بالإطلاق في الخطبة الاستشارية لتكون موضع مشاورة ، إذ أن من بين الأشياء الممكنة أنواعاً أصيلة أو عارضة من الخير لا فائدة من وضعها موضع التشاور^(١) .

والنهج في الخطابة يستند إلى الأدلة ، والدليل برهنة ، لأننا إذا قبلنا دليلاً من الأدلة افترضنا أنه فُرِغ من البرهنة عليه .

والبرهنة الخطابية هي في نظر أرسطو « القياس المضمَر »^(٢) الذي لم

(١) الفقرة ١٢ من الفصل الثاني ١٠٥/١ والفقرتان ٢ و ٣ من الفصل الرابع ١١٨/١

(٢) القياس هو القول المركب من قضايا متى سلمت لزم عنها لذاتها قول آخر . مثل :

(أ) الحديد معدن (ب) وكل معدن عنصر (ج) إذن الحديد عنصر =

يتعرض له الذين كتبوا في الخطابة قبله ، في حين أنه هو صلب
الدليل الخطابي .

والقياس المضمر الذي جعله أرسطو أساس البرهان هو قياس منطقي
حذفت إحدى مقدماته^(١) فقد لاحظ أرسطو أن هناك نوعين من القياس .

أحدهما : مقدماته علمية ، ونتيجته حتمية لازمة ، وهو القياس المنطقي .
والآخر : قياس يمكن أن يسمى قياساً جدلياً أو خطائياً .

والنوع الثاني أكثر طواعية من النوع الأول ، وأشد التصاقاً
بالجدل والخطابة ، لأن مقدماته احتمالية ظنية ، وليست لازمة ولا حتمية
وهو الذي سماه أرسطو « القياس المضمر » . ولما كانت فكرة الخطابة غير
ثابتة فإن هذا القياس المضمر يسمح بالتفكير في الشيء وضده ، أى
فيما يكون للشخص ، وفيما يكون على الشخص ، يقطع النظر عن الخلق
وسببه ونتائجه^(٢) .

== وتسمى القضيتان الأوليان « مقدمتي القياس Premises » وتسمى القضية الثالثة
« نتيجة القياس Conclusion » وتسمى الألفاظ الثلاثة التي تألفت منها قضايا القياس
« حدود القياس Terms » ،

(٢) القياس المضمر — ويسميه ابن رشد في تلخيص الخطابة « الضمير » هو ما حذفت
مقدمته الصغرى ، أو الكبرى ، أو نتيجته . ويكون من الدرجة الأولى إذا حذفت الكبرى
مثل « هذا حيوان لأنه إنسان » ومن الدرجة الثانية إذا حذفت الصغرى مثل « هذا حيوان
لأن كل إنسان حيوان » وفي هاتين الحالتين تذكر النتيجة أولاً ثم المقدمة الباقية مسبوقة بلام
التعليل . وإذا حذفت النتيجة فهو من الدرجة الثالثة مثل « هذا إنسان وكل إنسان حيوان »
وأصل القياس هكذا :

(أ) هذا إنسان . (ب) وكل إنسان حيوان . (ج) فهذا حيوان
واقطر (علم المنطق) لأحمد عبده خير الدين — صفحة ٢٢٠ من الطبعة الثانية .

ويقول أرسطو إن هذا القياس المضمّر هو أرق الأدلة الخطابية وأفضلها ، ويجعله نوعاً من القياس العام ، وكل الأقيسة ناشئة في الجدل في عمومته أو في بعض أجزائه . وكل من يستطيع التصرف في أصل تركيب القياس — أى في المنطق والجدل — يستطيع أكثر من غيره أن يؤلف القياس المضمّر ، وبخاصة إذا كان على علم بالأشياء التي تحمل عليها الأقيسة المضمّرة ، وبالفوارق والفصول بينها وبين الأندسة المنطقية .

وفي طبيعة الإنسان القدرة على الحكم بأن هذا الشيء حق ، وأن هذا الشيء محتمل للصحة أو شبيه بالحق ، والناس قادرون بفطرتهم على تصور معنى الحقيقة إلى حد كبير . وبهذا ندرك غاية الإقناع بالخطبة نفسها حينما ندلل فيها على الحق أو على ما يشبه أن يكون حقاً ، تدليلاً تفصيلياً يعتمد على وقائع ثابتة .

أما وسائل الاستدلال الحقيقي في الإثبات والاستدلال الظاهري في الإبطال فهي في الخطابة ، كما هي في الجدل ، تعتمد على الاستقراء والقياس الحقيقي والقياس الظاهري .

وكل الناس يصطنعون الأدلة معتمدين إما على (المثل) وإما على (القياس المضمّر) ولا شيء بعد ذلك ، والمثل في الحقيقة « استقراء » والقياس المضمّر نوع من « القياس » ولكنه قياس خاص يمكن أن يسمى « القياس الخطابي » كما أن « المثل » استقراء خاص يمكن أن يسمى « الاستقراء الخطابي » .

ومن الضروري الاستعانة إما بالقياس وإما بالاستقراء^(١) لإقامة البرهان الخاص بحادثة من الحوادث أو بشخص من الأشخاص ، وهاتان الوسيلتان في الخطابة تماثلان المقابل لهما في الجدل^(٢).

وقد بين أرسطو في كتاب الجدل « الطوييقا » الفرق بين المثل والقياس المضمّر ، وقرّر أنه حينما يعتمد الدليل في حادثة من الحوادث على حالات متعددة ومتشابهة ، فهناك مجال للاستقراء ، ونحن في هذه الحالة أيضاً بصدد « مثل » في الخطابة .

وحيثما توجد أحداث حقيقية يظهر إلى جانبها حدث متصل بها اتصالاً بسبب تعميم الوقائع وشمولها نكون في الجدل بصدد ما يسمى « القياس » وفي الخطابة بصدد ما يسمى « القياس المضمّر » . وتمتاز الخطابة من هذا المعين المزدوج — المثل والقياس المضمّر — وبعض الخطب يعتمد على الأمثلة ، وبعضها يعتمد على الأقيسة المضمّرة ، وفي الخطباء من يؤثر استعمال المثال ، كما أن فيهم من يؤثر استعمال الأقيسة المضمّرة ، وليست الخطب التي تتحكم فيها الأمثلة أقل إقناعاً من التي تعتمد على الأقيسة المضمّرة ، ولكن الأخيرة تستولى على مشاعر السامعين أكثر من الأولى .

(١) الاستقراء التام هو المبني على استقراء جميع الجزئيات التي يتكون منها السكلي ، وإجراء حكمها على السكلي . وهو يفيد اليقين ، وذلك لضبط الجزئيات وحصرها . والناقص هو المبني على تصفح ما يمكن تصفحه من الجزئيات ، وإعطاء الحكم الصادق عليها للكل الشامل لها . وهو لا يفيد اليقين دائماً .

(٢) الفقرة ٨ من الفصل الثاني ١٠٣/١ والوسيلتان في الخطابة هما المثل والقياس المضمّر ، ويقابلهما في الجدل الاستقراء والقياس .

ونحن نلجأ إلى « القياس المضمّر » وإلى « المثال » في المسائل التي تحتل حلولاً متعددة ومختلفة ، فنلجأ إلى المثال من حيث هو « استقراء » كما نلجأ إلى القياس المضمّر من حيث هو « قياس » وهما مكوّنان من مقدمات قليلة ، أقل عادة من المقدمات المستعملة في الشكل الأول في « المنطق »^(١) . والحقيقة أنه عند ما تكون إحدى المقدمات معلومة فليس هناك ما يدعو لذكرها أو إثباتها ، إذ أن المستمع يجد ما يحمل محلها « فيضمّرها » — فإذا أردنا مثلاً أن نستنتج أن « دريوس » نال تاج النصر يكفي أن يقال إنه « انتصر في الألعاب الأولمبية » إذ ليست هناك فائدة في أن نقول : « إن المنتصر يمدح تاج النصر » إذ أن ذلك معروف لكل الناس .

وعلى هذا ستكون بعض مقدمات الأقيسة المضمّرة ضرورياً في حين أن البعض الآخر وهو معظمها أمور عادية كثيرة الوقوع . وهذا كما يكون في الخطابة يكون في الجدل ، لأن الاستدلال الحقيقي والاستنتاج إما أن يكونا بمقدمات سبقت البرهنة عليهما ، وإما بمقدمات غير ناتجة عن قياس ولكنها تتطلبها ، لأنها ليست من الأفكار الشائعة . وفي الحالة الأولى يكون القياس صعب التنبع طبعاً نظراً لطوله

(١) الشكل الأول في القياس هو ما كان الحد الأوسط فيه محمولاً في المقدمة الصغرى موضوعاً في المقدمة الكبرى ، مثل : (أ) كل مربع شكل مستقيم الأضلاع (ب) كل شكل مستقيم الأضلاع مجموع زواياه الخارجية أربع قوائم (ج) إذن كل مربع مجموع زواياه الخارجية أربع قوائم .
وأشكال القياس المعروفة عند المناطق أربعة تختلف باختلاف وضع الحد الأوسط محمولاً أو موضوعاً .

وفي الحالة الثانية لا تكون الاستدلالات مقنعة ، لعدم اتفاق الناس على مقدماتها من جهة ، ولاحتمال عدم صحتها من جهة أخرى^(١) .

« والمثال » استقراء كما تقدم ، ولكنه لا يمثل العلاقة بين الجزئى والكلّى ، ولا العلاقة بين الكلّى والجزئى ، ولا تلك التى تكون بين الكلّى والكلّى ، وإنما يمثل العلاقة بين الجزئى والجزئى فقط وبين المثل والمثل عندما يضمهما جنس واحد ، ولو أن أحدهما معروف أكثر من الآخر .

والمثل الذى ساقه أرسطو لذلك هو « دنيس Denys » الذى كان يتطلع إلى الطغيان لأنه يطلب حرساً له ، والواقع أن « بيستراتات Pisistrate » عندما طلب الحرس قبله كان مدفوعاً بدافع الطغيان ، وقد طغى فعلاً عندما سمح له بالحرس . وكذلك كان شأن غيرها من الطغاة الذين أصبحوا مثلاً لدنيس .

وعلى الرغم من أننا لا نعلم إذا كان طلب « دنيس » للحرس صادراً عن دافع الطغيان أم لا فإن القضية ممكنة على الأكثر . وهذه الحالات الجزئية كلها يضمها معنى عام يمكن أن يكون النتيجة ، وهى أن « كل من يتطلع إلى الطغيان يطلب حرساً^(٢) » .

فالتمثيل هو إثبات حكم جزئى لجزئى آخر لمشابهة بينهما ، ويسمى الجزئى الأول « الأصل » والجزئى الآخر « الفرع » والمعنى المتشابه فيه « الجامع » . فأساس الحكم فى التمثيل هو العلم بإشتراك أمرين فى

(١) راجع الفقرتين ١٣ و ١٤ من الفصل الثانى ١٠٦/١ .

(٢) المصدر السابق ، الفقرة ١٩ ، ١٩٨/١ .

بعض الصفات ، ثم الحكم على الفرع بما ثبت للأصل .

والتمثيل نوع من الاستنباط الناقص ، ودليل من أدلة ~~حسب~~ المطالب التي لا تفيد إلا الاحتمال ، لأنه لا يلزم من تشابه شيئين في عدة أمور أن يتشابه من كل الوجوه . فالتشابه المطلق يكاد يكون مستحيلا . وعلى قدر علمنا بالصفات المشتركة بين الأصل والفرع تكون درجة الاحتمال ، ويقرب الحكم من اليقين ، وبالعكس .

ومع أن التمثيل لا يفيد اليقين فهو عامل مهم من عوامل افتراض الفروض ، لأنه يدعو إلى البحث عن علل الأشياء ، وهذا يستلزم افتراض الفروض^(١) .

ومن هذا الشرح يتضح الفرق بين المنطقي أو المفكر وبين الخطيب أو صاحب صناعة الجدل ، في البرهنة والاستدلال على القضايا فدليل الأول منطقي ونتيجته حتمية لازمة إذا صحت المقدمات ، ونتيجة الآخر ظنية أو احتمالية ، لتجاوز عن بعض المقدمات .

وأرسطو كما رأينا في كلامه هنا عن الأدلة الخطابية متأثر إلى حد كبير بالمنطق وبكلامه في الأدلة المنطقية ، وهو صاحب المنطق وواضعه ، ولذلك طغى الجانب الفكري في بحثه عن الدليل الخطابي على الجانب الأدبي في فن من أعظم الفنون الأدبية ، لأنه كان يتحدث عن (الإقناع) وهو الغاية الكبرى للخطابة في نظره ، وهي التي يدلل فيها الخطيب على الحق ، أو على ما يشبه أن يكون حقا ، تدليلا تفصيليا

(١) انظر (علم المنطق) لأحمد عبده خير الدين ، صفحة ٣٠٥ من الطبعة الثانية .

معتمداً على وقائع ثابتة . وقد عني أرسطو بناحية التأثير وإثارة انفعالات المستمعين ، مع أنه يرى في هذه الإثارة ما يخشى معه من تضليل القاضى ، أو التأثير في الحقيقة التي هي غاية الفيلسوف الأخلاقى .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى رأى أرسطو أن غيره من الذين كتبوا في الخطابة إنما بذلوا قصارى جهودهم في دراسة المشاعر وكيفية إثارتها بالخطابة ، في حين أنهم أهملوا إهمالاً كبيراً جانب الإقناع وتحصيله بالأدلة والبراهين التي فصلها ، وقرنها بأدلة المنطق ، وأدلة الجدل على النحو الذى سبق مهتما بإبراز نواحي الاتفاق أو الاختلاف فيما بينها .

فإذا كانت الأقاويل في الخطابة غير يقينية ، فإنه لا بد فيها من حاكم يرجع أقوال الخطباء في جميع أنواع الخطب . ولذلك شرح أرسطو الأقاويل التي تفيد الأحكام ، وما يؤثر فيهم من الانفعالات التي تصيرهم إلى الميل في الأحكام . فقد يختلف تصديق الحاكم بكلام المتكلم ، وتصديق المتكلم بحكم الحاكم ، إذا عرف كل منهما طبيعة صاحبه ، وحظه من المعرفة والفضيلة .

وجل ما في الكتاب الثانى من (الخطابة) يدور حول الانفعالات ففيه يتكلم أرسطو عن « الغضب » وعن إثارته ودواعيه ، وعن تسكينه وتهديئه ، كما تكلم عن تأثير الصداقة والمحبة ، وعن الخوف والأمن والشجاعة ، والحياء والخجل ، وعن النعمة والحسد والغبطة ، والأسى والأسف ، وعن أخلاق الشباب والكهول والشيوخ . . وغير

ذلك مما يؤثر في الحكم وأحكامهم ، ليفيد الخطباء من هذه الدراسة معرفة وسائل التأثير .

أجزاء الخطبة

ذكر أرسطو أن هنالك ركنين أساسيين في كل خطبة من الخطب : أحدهما : الغرض ، وهو الموضوع الذي يقصد إليه المتكلم ، فلا بد من ذكر الشيء الذي يقصد إليه المتكلم بمحاولة نفيه أو إثباته ، وهو موضوع الخطبة .

والآخر : هو البرهان الذي يكون به النفي أو الإثبات .

ومن الضروري أن يذكر الموضوع الذي هو مدار البحث ، ثم يقوم الخطيب بعد ذلك بالبرهنة عليه . ومن ثم لا يجوز أن يذكر موضوع ثم لا يبرهن عليه ، وكذلك لا يجوز أن يكون هناك برهان من غير موضوع ذكر أولاً ، لأن البرهنة إنما تكون على أمر من الأمور ، ولا يذكر هذا الأمر إلا من أجل البرهنة عليه .

ومعنى ذلك بإيجاز أنه لا تكون خطبة من غير غرض أو موضوع ، وكذلك لا تكون خطبة من غير برهان .

وكان بعض الخطباء في أيام أرسطو يجعلون الاقتصار ركناً أساسياً في الخطبة ، في حين أنه لا تظهر الحاجة إليه إلا في الخطب القضائية ، لأنه يرمى إلى تنفيذ أدلة الخصم وحججه أمام القضاة ، وقل أن يستعمل في الخطب العامة التي تكون في حشد من السامعين . ثم إن التنفيذ مع ذلك ليس جزءاً من أجزاء الخطبة ، وإنما هو من تمام الأدلة التي يستعملها الخطيب في النفي والإثبات .

والأجزاء التي يرتضيها أرسطو ويرى أن تقوم عليها الخطبة بصفة عامة هي : الاستهلال ، والعرض ، والدليل ، والخاتمة .

(١)

وقد أطال أرسطو الحديث في الاستهلال أو الصدر أو المقدمة^(١) ، وهو بدء الكلام ، ويقابله في فن الشعر « المظاع » ، وفي فن العزف على الناي « الافتتاحية » .. فلكل كلاً بدايات ، كأنها تفتح السبيل لما يتلو . فعازفو الناي إذا عرفوا لحنًا جميلًا جعلوه في افتتاح المعزوفة كأنه لحنها ، وفي الأقوال البرهانية ينبغي أن يجرى تأليفها على هذا النحو ، أى تبدأ بالتعبير عما يقصد إليه التكلم ، ثم يسترسل في موضوعه وأدلته .

وقد يتخذ الاستهلال صورة المدح أو الذم ، كما فعل « جورجياس » في خطبته الأوليمبية ، وهو يشيد باللاعبين ويثنى عليهم ، فقد بدأ خطبته بقوله « أيها الهيلينيون ! هؤلاء رجال جديرون بإعجاب الجميع » وبدأ إيسقراطيس خطبته بزم أوائك اللاعبين ، وأنحى باللوم على الذين يكرمونهم بقوله « لقد كرموا الصفات البدنية ، وأغدقوا على أصحابها الجوائز ، في حين أنهم لم يذكروا في أية مكافأة يقدمونها لأهل الحكمة والفضيلة » !

وفي بعض الأحيان يتخذ الاستهلال صورة النصيح ، كما استهل أحد الخطباء خطبته في المديح بقوله « إنه ينبغي أن يكرم الأخيار » أو كما

(١) راجع للفصل الرابع عشر من (الخطابة) الكتاب الثالث ٢٣٠ وتلخيص ابن رشد ٣٠٧

قال « إن التكريم يجب أن يكون لأولئك الذين لا يعلنون عن فضائلهم ، بل يسترونها من أمثال الإسكندر بن فرياموس ، وليس لأولئك الذين ينعمون بالجاه بين الناس وهم خليقون بالازدراء » فإذا فعل الخطيب مثل هذا فقد أسدى نصعاً ، ووجه الناس إلى ما ينبغي .

وغاية الاستهلال أن ينبىء عن الغرض من الكلام ويحدده ، فإذا كان الأمر يسيراً فلا حاجة إلى التصدير، وإنما يضطر إليه حين يكون الكلام كثيراً ، إذا تناول موضوعاً عجيباً ، أو إذا كان يعالج موضوعاً صعباً يحتاج إلى إبانة وتوضيح ، فهنا تظهر الحاجة إلى المقدمات التي تحتاج إلى تنبيه الأذهان .

وتختلف الصدور باختلاف الخطب ، فقد تؤخذ من قبل المتكلم نفسه ومن السامع ، ومن الموضوع الذي يتحدث فيه ، ومن قبل خصمه .

أما ما يكون من قبل المتكلم نفسه ومن قبل خصمه فذلك في الشكاية، بأن يبدأ الشاكي بمدح نفسه وتعظيمها وتنقص خصمه ، ثم يتكلم في موضوع الشكوى ، أما الخصم فيبدأ بالجواب بإنكار الشكوى ، فقد كفاه الشاكي مئونة المقدمات بعد معرفة موضوع الشكاية .

وأما ما يكون من جهة السامع فإن الخطباء يحاولون بسطه وإيناسه على ألا يسرف المتكلم في ذلك ، وإلا خرجت الشكاية عن حدود الجدل المطلوب .

ويحتاج في خطب المدح إلى مدح المستمعين إما في أنفسهم ، وإما في جنسهم ، وإما في بعض من يتصل بهم ، فإن ذلك أدعى (م ١٣ - النقد الأدبي)

تقبل المدح ، والأمر كما يقول سقراطيس^(١) « ليس من العسير أن يمدح الأثينيون بين أهل أثينا ، وإنما العسير أن يمدحوا بين أهل أسبرطة » لأنهم كانوا أعداءهم ، فهمة الخطباء في هذا عسيرة .

والخطبة الاستشارية كالخطبة القضائية قلما تحتاج إلى تقديم أو تصدير ، وذلك لأن السامعين يعرفون موضوع الخطبة إلا إذا أحس المتكلم أنه في حاجة إلى التصدير ، أو قدر أن المستمعين لا يعرفون شيئاً عن الموضوع الذي يتكلم فيه .

* * *

وإذا كان المدعى عليه أو عمله هو منشأ الخصومات فإن عليه أن يدفع عن نفسه أو يدافع عن عمله . وقد شرح أرسطو ما يمكن أن يقول الخصم ، وكيف يفند الشكوى . فله أن ينكر موضوع الشكوى ويقول إنه لم يكن ، أو يعترف بوقوعه ويثبت أنه ليس فيه جور ولا ضرر ، أو أن الأمر وقع ولكن ليس بتلك الصورة التي صورها الشاكي ، أو أن ما فعله ليس أمراً خطيراً ، أو ليس فعلاً قبيحاً .

فقد يعترف أنه أضر ، ولكنه لم يكن يقصد الإضرار ، وإنما قصد الجميل أو النافع . وقد يعترف بالإضرار ولكنه يدعى أنه أكره عليه ، ولم يفعله طوعاً واختياراً . وقد يطعن في صدق الشاكي وعدالته ويثبت أنه معروف بشكوى الناس والافتراء عليهم ، وطالما اتهم الأبرياء . وقد

(١) هكنا ورد اسمه في الترجمة العربية القديمة ٢٣٥ ونسب هذا القول في تلخيص ابن رشد ٢١٣ إلى سقراط . وسقراطيس « Isokrate » أحد فحول الخطباء اليونانيين ، وسقراط Sokrates هو الفيلسوف المعروف .

يدعى أن فيما فعل بمصلحة وخيراً ، وإن كان ظاهره ضرراً وشرأ .

وفي خطب المدح ليس من الضروري اقتصاص فضائل المدوحين بالتفصيل إذا كانوا معروفين بين الناس بما آثرهم ، ولكن المجهول منها عند السامعين هو ما ينبغي فيه الاقتصاص والتفصيل .

والمدح إنما يكون بالأعمال الاختيارية ليستدل بها على الفضيلة ، ولا يمنع أرسطو إلى جانب الأعمال الاختيارية المديح بغيرها على جهة التأكيد للمدح المتقدم بالأفعال ، كالمديح بالصحة والقوة والجمال وعراقة الأصل .

ومن الممكن أن تكون بعض المعاني صالحة للمدح والمشورة ، ويمكن استعمالها في الحالين بتغيير طفيف ، فقد يقول القائل في الحث والإشارة : « ينبغي ألا يتوهم أن عظام الأمور وأشرفها ينالها المرء بالحظ والاتفاق ، بل إن أعظم الأمور وأشرفها هي ما ينال بالسعي وحسن الرأي » وقد يستعمل القائل هذه المعاني ، بإجراء تغيير طفيف فيها ، في المديح ، بأن يقال مثلاً « إن فلاناً نال الأمور العظام بالسعي والجهد ، لا بالحظ والاتفاق » . فيصل إلى ما يريد من المديح . وقد يكون الكلام مركباً من مدح ومشورة^(١) وذلك إذا انتقل الخطيب من أحدهما إلى الآخر مثل أن يقول : أنت إنما نلت العظام بسعيك وجدك ، فلا تركز إلى ما نلت منها بحظ واتفاق .

وهكذا يمضي أرسطو في الحديث عما يسترشد به الخطيب ، ولا يفوته

(١) راجع تلخيص ابن رشد — ١٦/٢ ص ٢١٨

أن يمثل بما كان داعياً للرضا ومحققاً للإقناع في كل نوع منها ، وما عجز
عن تحقيق الغاية من الخطابة لمجانبته طريق الصواب . كما تكلم في الحجج
الخطابية التي يفيد منها الخطيب في تأييد قضاياه ، وفي تفنيد قضايا خصمه
وقد أفاض في كل أولئك إفاضة خلط فيها الخطابة بالمنطق ، كما خلطها
بعلم السياسة وعلم الأخلاق .

ولقد سلك أرسطو في هذا النقد للخطب ومقدماتها وأدلتها منهجاً
تقريبياً أو منهجاً تعليمياً رسم فيه الأصول التي رآها لازمة لفن الخطابة
وأوجب على الخطباء احتذاءها .

(٢)

ويمكن أن يقال بصفة عامة إن المعاني والأفكار في كل خطبة من
الخطب ، هي مقدمات تلك الخطبة وأدلتها ، وذلك لأن مهمة الخطيب
وغايته في نظر أرسطو كما قدمنا هي الاستدلال على صواب ما يذهب إليه
وحمل المستمعين على الاقتناع بحججه وبراهينه .

وإذا كانت الخطب تختلف بحسب أنواعها كما تختلف باختلاف
موضوعاتها والفرض من كل منها فإن تلك الأدلة والمقدمات تختلف من
خطبة إلى خطبة أخرى .

ولم يدع أرسطو أي نوع من أنواع الخطب من غير أن يأتي
بالمقدمات الضرورية الملائمة له ، فشرح المقدمات التي تقوم عليها
المشورة ، والتي تدور حولها الأقوال الاستدلالية في المدح والذم ، كما
تحدث عن مقدمات الأعمال القضائية ، لأن الخطباء في ذمهم ومدحهم ،

وفى نصيحهم وتحذيرهم ، وفى اتهامهم ودفاعهم ، يحاولون إثبات الخير والشر ، والحسن والقبح ، والعدل والظلم ، فى درجاتها المختلفة من الكثرة والقلة ، والإطلاق والقياس ، ولذلك يجب عليهم أن يعدوا المقدمات عن العظمة والحقارة ، وعن الكثرة والقلة ، كأن يناقشوا أى خير أو أية مخالفة ، أو أى فعل يتصف بالعظمة أو الحقارة ، وكذلك سائر الأمور .

(١) فى الخطابة الاستشارية :

ذكر أرسطو أن النصيحة والتحذير هما غاية الخطبة الاستشارية ، وهما لا يكونان إلا فى مجال الخير أو الشر . والأشياء الحتمية الوجود والأشياء المستحيلة لا مجال للتشاور فيها ، وإنما مجاله الأمور الممكنة . وليست كل الممكنات صالحة لأن تكون مقدمات فى هذا النوع من الخطابة ، والقاعدة العامة لقياس الممكنات التى تصلح مقدمات لمثل هذه الخطابة هى قياسها على أنفسنا وعلى ما يقع منا . واقتصر أرسطو على أهم الموضوعات التى تتخذ منها المقدمات والقضايا فى الخطابة التشاورية . وما أورده من المقدمات لهذه الخطابة هو فى الواقع ثقافة ضرورية للخطيب المتعرض للنصيحة والتحذير فى الشئون العامة التى تعنى الدولة والمواطنين . فهو يرى ضرورة الإلمام بإيرادات الدولة ومواردها الطبيعية ، وما فعلته الشعوب الأخرى لتنمية ثروتها ، ومعرفة وسائل الدفاع عن الوطن ، ومعرفة الشعوب التى يتوقع أن تتشابك مع شعبه ويقدر قوتها ، إلى غير تلك المعارف اللازمة لتقدير ظروف بلاده ، ومعرفة ما تتعرض له ، وذلك لضمان قوتها ، وتجنب أسباب انهيارها العسكري أو الاقتصادى أو

الاجتماعى ، والعمل على رفعتها وسعادتها ، لأن هذه الأمور هى مادة الخطابة وموضوعاتها .

تحدث أرسطو عن « السعادة » التى هى غاية كل إنسان ، وإليها يتطلع جميع الناس ، لأن النصيح والتحذير ينصبان دائماً على الأفعال التى توصل إلى السعادة ، وعلى العوائق التى تحول دون الوصول إليها ، وما يجب عمله هو ما يوفر السعادة أو يزيد فيها ، وما يجب التحذير منه هو ما يفسد السعادة ، أو يعوقها ، أو يؤدى إلى ضدها .

ومع صعوبة تحديد السعادة حاول أرسطو أن يضع عدة تعريفات لها ، وقال إنها لا تخرج عن واحد منها :

- ١ - فهى الحياة المعتدلة الموقفة التى تسير الفضيلة .
- ٢ - أو هى الحياة الآمنة المطمئنة .
- ٣ - أو هى رفاهية الإنسان بما يملك من عقار أو ماشية أو مال ، مع استغلالها ، والاحتفاظ بما يمكن الاحتفاظ به منها .

ثم ذكر ما به تمام السعادة من شرف المنبت ، ونبالة الأصل وصراحته ، وهى فى الثراء ، وكثرة الصديق ، وصداقة الفضلاء ، وهى فى النسل الصالح ، وفى الشيخوخة الصالحة .

وكما تكون السعادة فى هذه الصفات النفسية والخلقية تكون أيضاً فى الصفات المادية من الصحة والجمال والقوة والاستعداد الرياضى ، وتكون فى الصفات الاجتماعية من طيب الأحدثوة وألقاب الشرف . فزايما السعادة داخلية تتصل بجسم الإنسان ، وخارجية كالصداقة وألقاب الشرف والتكريم .

ويتحدث أرسطو عن كل أولئك بالتفصيل^(١) ، ليتخذ منه الخطيب مقدماته في الخطب الاستشارية التي ترمى إلى إسماعاد الوطن بسعادة أبنائه ، فشرف المواطن في صلته بالوطن وعراقة آبائه وأجداده في العمل على مجده ، ويشرف الوطن والمواطن بكثرة الولد ، وقوة النسب ، وكرم الآباء والأمهات ، وفضائلهما النفسية والجسمية من الجلال والعفة وحب العمل . . . وهو يطلب تقوية هذه الصفات وإن كانت طبيعية وتنميتها إذا كانت مكتسبة للجنسين على السواء ، لأن الأمة التي لاتعنى بخلق المرأة تضيع نصف سعادتها . والثروة الحرة في يد الرجل الحر إنما تهدف إلى الاستثمار والتمتع ، فليس الفنى من يملك ، إنما الفنى من ينتفع بما يملك !

ومن السعادة التبرع للمشروعات العامة ولتؤسسات العون ، لأن الهبة دليل على الثروة ، كما هى دليل على الكرامة . . وهذه هى المسائل العامة التى يجب أن يدرسها الخطيب حتى يسهل عليه أن يملأ موقفه ، ويملى على سامعيه ما يريد .

وإذا كانت غاية الناصح والمشير محدودة بالمنفعة ، فإن الخطبة الاستشارية لا تبحث عن الغاية ، وإنما تبحث فى الوسائل المؤدية إليها ، والنافع دائماً هو الخير من وجهة نظر صاحبه .

فالخير هو الذى يختار لذاته ، وهو المقياس الذى نحكمه فى إثارتنا شيئاً على آخر ، وهو أيضاً ما يتطلع إليه كل الناس ، وهو كل ما يوحى

(١) راجع الفصل الخامس إمن القسم الأول من كتاب الخطابة صفحة ١٢٣ وما بعدها.

به الذكاء أو العقل العام إلى كل إنسان ، وكل ما يثير حضوره في نفوسنا استعداداً طيباً نرتاح إليه ، والخير ما نشعر بالرضا حينما نعمله أو نميل إليه ، وهو الذى يحقق الفوائد الكثيرة ويبقى عليها ، وهو الذى يحول بين المرء وما يضاد منفعته ، وهو الذى يهدم كل ما يضر وكل ما يعارض المنفعة .

والحصول على خير الأشياء خير في ذاته ، كما أن التخلص عن شر الأشياء خير في ذاته أيضاً ، ومن الخير أن نحصل على أكثر الخيرين نفعا ، وعلى أخف الشرين ضرراً .

والفضائل خير بطبيعتها ، لأنها سبب السعادة ، ومن الفضائل تتولد فضائل ، وهى تفرى صاحبها بعمل الخير . وهناك خير حقيقى أى خير في ذاته ، وخير احتمالى يحتاج إلى دليل لإثبات خيريته . فكل من السعادة والعدالة والعفة والشجاعة والسخاء والعظمة والثروة والصدقة وألقاب الشرف والقدرة على الخطابة والقدرة على إدارة الأعمال — خير حقيقى . ويحتاج الخير الاحتمالى إلى إقامة الدليل ، فالخير كل ما يثبت أن ضده ضار ، والخير كل ما يكبت الأعداء ويغيظهم . وقد يكون ما يضر الأعداء ضاراً لنا ، كما إذا وقفنا أمام عدو مهاجم . والخير ما لم يصل إلى حد المغالاة ، وإذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده !

وإذا كان خير الأشياء ما تؤثره على غيره فإن كل إنسان يؤثر ما يوافق استعداده النفسى ، فطلاب الغلبة يبحثون عن مواقع النصر ، وطلاب المال يبحثون عن مواطن الكسب والجمع ، وطلاب المجد

يردون موارد الشهرة ويندفعون نحو الصعاب ، وهكذا الأمر في سائر الميول والدوافع .

وتلك هي المقدمات التي تتألف منها الأدلة والبراهين في موضوعات الخير والشريف والنافع ، أما الممارسة أو المغالطة في كل ما هو خير حقيق فيجب أن يتحاشا الخطيب ، لأن المغالطة فيها سوفسطائية محضة . وقد أطلال أرسطو الحديث في الفصل السابع فيما يؤثر من الخير والنفع ، وفي درجات كل منهما ، فالخير أرقى في بابه إذا كان قليل الحاجة إلى غـيـره ، والشئ النادر مفضل على الشئ الكثير^(١) والصعب في العموم له قيمة أكثر من قيمة السهل . . إلى غير هذه الأمور التي يؤثرها بعض الناس ، وقد يؤثر آخرون غيرها — من أضدادها . ويجد الخطيب ما يستطيع أن يقول بالدفاع عن أحد الرأيين فيما هو ممكن ، أو فيما كان خيره احتمالياً .

* * *

(٢) في الخطابة الاستدلالية :

وفي النوع الاستدلالي تحدث أرسطو عن الفضيلة والريضة ، وعن الجمال والقبح ، لأنها جميعاً مواد للأدلة والاستدلال لمن يريد المدح والمجاء ، وبين أرسطو في أثناء معالجته لهذه الموضوعات الطريقة التي

(١) يمثل أرسطو لذلك بأن الذهب أفضل من الحديد على كثرة استعمال الحديد ، لأن الذهب من الأغراض التي يحصل عليها بمشقة . قال : وإذا نظرنا من ناحية أخرى آثرنا الحديد لأن الشائع أفضل من النادر ، وكثرة الاستعمال لها تقديرها . ومثل يقول الشاعر « الماء أنفع الأشياء وأحسنها » . انظر الفقرة ١٤ من الفصل السابع ١٤٩/١ . ومعنى ذلك أن على الخطيب أن يدير وجهات النظر المختلفة إلى الناحية التي يريد بها .

تحدد كل فكرة من هذه الأفكار الخلقية^(١) .

والجميل هو ما يستحق المدح ، لأنه يؤثر لذاته ، وما يؤثر لذاته يمدح . والجميل هو الذى تقبله النفوس وتستحسنه ، لأنه غاية ، وعلى هذا تكون (الفضيلة) شيئاً جميلاً ، لأنها تستأهل المدح ، ولأنها غاية فى ذاتها . وهى فى الوقت نفسه قوة تستطيع أن تمدنا بخيرات كثيرة ، وتميننا على الاحتفاظ بها .

وكبريات الفضائل هى أكثرها نفعاً للناس ، ومن هنا تعلو العدالة والشجاعة سائر الفضائل ، لأن (العدالة) تؤثر تأثيراً كبيراً فى السلم وفى الحرب ، ولأن (الشجاعة) تؤثر تأثيراً كبيراً فى وقت الحرب ، وتأتى بعد هاتين فضيلة (الكرم) لأن الممتعين بها يعطون من أموالهم بغير حساب ، ولا يفكرون فى المنفعة .

وقد عرف أرسطو أهم الفضائل ليستدل بها على أضدادها من الرذائل ، حتى يكون المدح بالأولى ، ويكون القم بالأضداد .

فالعدالة هى الفضيلة التى تسمح لكل إنسان بأن يملك ما لا يتعارض مع القانون ، والظلم هو الرذيلة التى تدفع إلى التطاول على ما للغير على خلاف ما يريد القانون . والشجاعة هى الفضيلة التى تدفعنا إلى الأعمال النافعة فى الجهاد ، وضدها الخين . والعفة هى الفضيلة التى تحد من شهوات البدن وتقيدها بالقانون ، وضدها الفجور . والكرم هو الفضيلة التى تدفعنا بمعاونة المال إلى مواطن المروءة وصالح الأعمال ، وضده

(١) راجع الفصل التاسع من الكتاب الأول صفحة ١٦٧ وما بعدها ، وكذلك الترجمة

القديمة صفحة ٣٨ .

البخل . وعلو الهمة فضيلة تدفع إلى جلائل الأعمال ، وضده صغار النفس . والسخاء هو العبود بأكثر مما نملك ، وضده الحقارة . واللب هو فضيلة الرأى التى بها يكون حسن الروية والمشورة والاستقلال نحو الخيرات والحسنات ، وهو من صلاح الحال .

وليس من الصعب أن يفهم الإنسان ما وراء ذلك من الفضائل والردائل التى لم تحدد فيما سبق ، فإن علامة الفضيلة الجمال الذى يتصل بطبيعتها ، وكل ما ينشأ عنها جميل . والجمال المطلق هو الذى لا ينظر إليه بدافع ذاتى ، فما يقدم لخير الوطن فى غير رعاية للمصلحة الذاتية . جميل ، والأعمال المفيدة بطبيعتها لا لصاحبها جميلة ، إذ لو كانت نافعة له لسكان مدفوعاً إليها بدافع من الدوافع الذاتية .

وكل ما تندى له الجباه خجلاً رذيلة ، وضده فضيلة ، فإن الجباه تندى والوجوه تحمرّ مما يخجل قوله أو فعله ، وهذا ما أرادت سافو^(١) فى شعرها ، وهى ترد على الشاعر ألسيه^(٢) حينما قال لها « كنت أريد أن أقول لك شيئاً ، ولكن الحياء يمنعنى » فقالت له سافو « إذا كانت رغبتك نبيلة جميلة ، وإذا كان لسانك لا يلف عباراتك ليفطى فيها ما لا يجوز ، فإن الخجل لا يملأ عينيّك ، وتستطيع أن تتحدث بصراحة ما دمت تتحدث عن شيء جميل » .

والأعمال الفاضلة أدخل فى باب الجمال إذا صدرت من أشخاص

(١) سافو Saphuo « شاعرة يونانية عاشت فى القرن السابع والسادس قبل الميلاد

(٢) ألسيه Alcée شاعر غنائى أحب الحرب والمغامرات ، وألف أناهيد سياسية

ومحريات وغزليات .

وضعتهم الطبيعة في مكانة سامية ، فضائل الرجل وأعماله أجمل من فضائل المرأة وأعمالها ، والفضائل التي تمتد منفعتها إلى الغير أجمل من التي تكون مقصورة علينا . وعقاب الأعداء أجمل من التساهل معهم ، لأن مقابلة المثل بالمثل عدالة ، وكل عدل جميل ، والشجعان لا يرضون الهزيمة . والانتصار وإحراز الشرف جميل ، ولو لم يعد علينا بفائدة مادية ، لأنه مظهر من المظاهر العالية للفضيلة . ومن علامات الحرية والشرف التقاليد الخاصة بكل أمة ، والعلامات المميزة لبعض الناس فإنها تدل على فضل فيهم ، كالشعر الطويل الذي يرسله سكان « لاسيديمونيا » إذ ليس من السهل على صاحب هذا الشعر الطويل أن يقوم بعمل حقير .

وليس من الضروري في خطب المدح والذم الالتزام بمحقاتها ، بل يمكن أن يعالج ما هو قريب منها من « فضائل تنشأ عنها نقائص ، أو نقائص تنشأ عنها أفعال الفضيلة ، كأن يقال مثلاً في الحريص إنه حسن المشورة ، وتصوير الرجل الطيب بصورة الغفلة أو البله ، والرجل الغضوب الذي يثور لأدنى مثير بالرجل الخلف ، وقد يوصف المتهور الشجاعة ، والسرف بالكرم .

وعلى كل حال يجب مراعاة أحوال السامعين ، فيمدح المدوح أمام من يحبه ، كما قال سقراط : « من السهل أن نمدح الأثينيين في أثينا » . . وفي العموم يجب أن نرقى بالصفات التي نمدحها إلى مرتبة الأشياء الجميلة . ما دام المدح فيما يعتقد الناس قريباً من الجمال .

وكما يمدح الإنسان بما يجب له يمدح بما يجب للمتصل به ، وبما

هو معروف عنه ، كأن يكون العمل الذى قام به جديراً بأسلافه ،
وجديراً بما صدر عنه وعنهم من صالح الأعمال . فإن زيادة الشرف
شرف ، وهو أيضاً يتصل بالجمال .

ويمدح المرء أيضاً بما عمله إذا كان أحسن وأكرم مما كان يتوقع
من مثله ، كأن يكون معتدلاً إذا واثاه الحظ ، ومتجعلاً إذا لم يواته ،
وإذا كان كلما ارتفع به حظه كان أكثر مجاملة ومسالة . ومثل هذا
هو ما قصده الشاعر إفيكرات Iphicrate حين قال :

« ماذا كان منبئى ! وماذا كان مربأى ! »

ومثله ما كان يقال عن لسان المنتصر فى الألعاب الأولمبية ،
« كنت قبلاً أحمل العصا الغليظة على كتفى ! »
ومن ذلك ما قاله سيمونديد Simondide^(١) .

« بنت من ؟ كان أبوها ظالماً ، وزوجها ظالماً ، وإخوتها
من الطفاة^(٢) ! » .

وكذلك ينبغى أن يظهر المدوح بمظهر المختار لأعماله ، وأنه طالما قام
بمثل هذه الأعمال ، فإن تكرار الأعمال التشابهة دليل على فضيلتها ودليل
على صدورها عن إرادة صاحبها . وإذا كان الثناء يوجه إلى الأعمال كما يوجه

(١) سيمونديد شاعر غنائى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد .

(٢) الخطابة لأرسططاليس : الكتاب الأول ٣١/٩ وفى هامش الترجمة القديمة ٤٢
أن هذه الكلمة من مرثية على شاهد قبر أرخديكيه بنت هيباس البستراتى وزوجة أياثيدس
ابن هيوكلون طاغية لميساكوس . ونصها الكامل « هذا التراب ينطى أرخديكيه ابنة هيباس
أشجع اليونانيين فى زمانه ، ويرغم كونها ابنة طاغية ، وزوجة طاغية ، وأم طفاة ، فإن
هذا لم يجعلها تشمر بالخيلاء ولا الكبرياء »

إلى الأشخاص فمن الممكن أن يؤكد المدح وينزل منزلة الكلام الثقة الصحيح ، بأن يضاف إلى المدوح مثلاً كرم المنبت وحسن التربية ، لأن الأجداد يجنبون المأجد ، وكلما حسنت التربية حسنت أخلاق من يتلقاها .

وعلى الخطيب استعمال ما يؤدي للإطنباب في المدح ، كأن يقول مثلاً إن المدوح هو أول من فكر في هذا الصنيع ، أو هو الوحيد الذى قام به ، أو لم يفعله إلا عدد قليل من الناس ، أو إنه عمل ما لم يعمل غيره فيه . . . وتذكر المشجعات وأمارات الشرف إذا كانت قد منحت له وحده دون سائر الناس . والإطنباب أليق ما يكون بالخطب الاستدلالية « خطب المدح والذم » لأن هذا النوع من الخطابة يتجه إلى أعمال متفق عليها اتفاقاً تاماً في باب الأخلاق ، فليس لنا أمامها إلا الشرح والإطنباب والتجميل .

أما « الأمثلة » فهي أليق ما يستعمل في الخطابة الاستشارية ، لأننا في هذا النوع من الخطابة بصدد أحكام متعلقة بالمستقبل نقررهما معتمدين على الماضى .

و « الأقيسة المضمرة » أليق ما تكون بالخطابة القضائية ، لأن الأمر الذى وقع متصف بالغموض ، فهو قابل للتعليل والاستدلال .

(٣) في الخطابة القضائية :

وفي خطب الاتهام والدفاع تحدث أرسطو عن الأسباب التى تدفع إلى الظلم ، وعن استعداد مرتكبيه ، وعن ظروف الأشخاص الذين يقع عليهم الظلم .

وقد عرف أرسطو الظلم بأنه الضرر الذى يلحق عمداً بإنسان على خلاف ما يقضى به القانون، سواء أكان هذا القانون مكتوباً ، أم كان «القانون العام» الذى يعترف الجميع بسلطانه وإن كان غير مكتوب . وهذا الظلم يستتبع المسئولية ، والمسئولية أساسها الإرادة من غير ضغط أو إكراه .

والدوافع التى تمحفز صاحبها لتعمد الإضرار والإيذاء وعدم المبالاة بالقانون ليست شيئاً آخر سوى الرذيلة ، والمتصفون بشيء من الرذائل يتصفون بالظلم .

ويأخذ أرسطو بعد ذلك فى شرح الأسباب التى تنشأ عنها الأعمال الضارة أو الجائرة ، وبعض هذه الأسباب خارجى ، وبعضها داخلى .

وواجب (الاتهام) أن يحدد الدوافع ، ويثبت أنها دوافع داخلية .

وواجب (الدفاع) أن يثبت أنها دوافع خارجية بعيدة عن التعمد والقصد .

والدوافع الداخلية سببها فى الفاعل نفسه ، وهذه تنشأ من العادة ، والدوافع الخارجية هى ما كان الفاعل فيها ليس سبباً مباشراً للظلم ، كأن تقع الجريمة عن طريق الاتفاق والصدفة أو تحت تأثير الحاجة ، وهذه الحاجة تأتى أحياناً من الضغط ، وأحياناً من الطبيعة .

وهناك دوافع وأسباب ظاهرية سطحية ، كالشباب واليول المدفعة معه ، والغنى والفقير . فهذه ليست دوافع حقيقية ، فليس الشباب

وحده يحافظ على الظلم . بلى الحافظ الحقيقي هو الغضب وسرعته ،
والتأثر بالميل والرغبات . وليس الغنى والفقر يحافظين على الفضائل أو
الرذائل . والحوافز الحقيقية في الميل والاتجاهات ، وكثير من الناس
يعملون تحت تأثير طبائعهم غير ناظرين إلى قلة المال أو كثرته .

على أن الأمر الواحد قد تكون له نتائج مختلفة ، فالمسرة إذا
عرضت للرجل الشريف أثارت في نفسه سائى الأفكار وعاليها ، وهى
نفسها إذا عرضت للدنى دفعته إلى أفكار غير شريفة .

والفروق العارضة لا تفرق بين الناس ، فليس هناك من فرق بين
أن يكون مرتكب الظلم أو محب العدل أبيض أو أسود ، قصيراً
أو طويلاً ، فكلها فروق لا تؤثر على طبيعة العمل . والمهم معرفة
الظروف الحقيقية ، والظروف التى تظهر فيها صفات الرجال وأخلاقهم .
فاللحظ أو المصادفة تقع تحت الأفعال التى لا تحدد لأسبابها ، أو
التي تعمل من غير غاية . والأعمال الطبيعية هى التى تحمل معها أسبابها
والعمل الجبرى هو الذى يقوم به الإنسان ضد إرادته ، والأعمال
العادية هى الأعمال التى تتم بكثرة المراتة وللزاولة ، والأعمال الغاضبة
هى التى تهدف إلى الانتقام ، والأعمال المرغوب فيها هى الأعمال التى
تتصل بنا ونقابها بالقبول والاستحسان .

والأشياء المستحشنة والمقبولة هى التى تثير اللذة والسرور . وقد عرف
أرسطو (اللذة) بأنها هى حركة النفس واستعدادها العاطفى السريع
للاستجابة للطبيعة ، وضد ذلك هو (الألم) والمستحسن المقبول على
هذا هو ما أثار ذلك الاستعداد النفسى ، والمؤلم هو ما أضاعه ،

أو ما أثار استعداداً مضاداً له . والمستحسن أيضاً ما بعـد عن الجبر ، لأن القسر ضد الطبيعة ، وما نعمله مضطرين تحت تأثير الضرورة مؤلم .

وقد تحدث أرسطو حديثاً طويلاً في الأشياء المستحسنة والمقبولة التي تحقق اللذة ، وعن أضرارها التي تجلب الآلام^(١) ، وهو حديث يجمع بين الدراسة النفسية والدراسة الاجتماعية والفلسفة الأخلاقية ، وليس فيه من الصلة الوثيقة بالخطابة القضائية إلا تلك الاستعدادات النفسية التي تؤثر فيما يصدر عنها من أفعال . ثم ينتقل أرسطو من هذا الحديث النفسى الأخلاقى إلى الحديث عن دوافع الجريمة ، فإن الإنسان يندفع إليها حينما يرى أن الأمر الذى صمم عليه ممكن ، وأن فى استطاعته أن يقوم به ، وأن من الممكن أن يفلت من العقاب ، أو أن العقاب أقل ضرراً من الفائدة التي يحصل عليها بما ارتكبه . ويشجعه على هذا ما قد يرى فى نفسه من القدرة على إيراد الحجة وفصاحته فى الدفاع عن نفسه ، وقد تغريه كثرة الأصدقاء وكثرة الموالى والخدم وشركاء السوء على إيذاء غيره . . . ويستطرد أرسطو إلى ذكر تلك البواعث الكثيرة التى تشجع المجرمين على اقتراف جرائمهم ، وتعينهم على التنصل منها ، حتى يستغرق بذلك الفصل الثانى عشر كله من كتاب « الخطابة » الأول .

وكذلك تكلم أرسطو فى تقدير الخطيئة ، وفى القانون الخاص الذى

(١) انظر الفصل الحادى عشر من الكتاب الأول ، صفحة ١٩٣ وما بعدها .
(م ١٤ — النقد الأدبى)

نصه جماعة من الناس لأفرادها ، والقانون العام ، وهو القانون الطبيعي الذي يستقى من الطبيعة ويلائمها ، وكل الناس يعترفون بذلك القانون ، وإن لم يكن مكتوباً ، وهذا ما يؤكد سوفوكليس في روايته « Antigone » حين أخفت أنتيجون جثة أخيها — بولونيس « Polynice » وقالت « إن هذا الحق لم يورخ اليوم ولا أمس ، ولكنه ثابت في الأجيال ، ولا يعلم أحد من أين جاء » .

وهذا القانون غير المكتوب نوعان :

أحدهما : يشمل كل ما يمثل أكبر درجة في الفضيلة أو الرذيلة من الأشياء العادلة أو الظالمة مما يستحق مدحاً أو ذمّاً أو تمجيداً أو احتقاراً أو مكافأة ، كإعتراف بالجميل مثلاً لمن قدمه إلينا ، وكرد الجميل لمن أسداه ، وكمساعدة الأصدقاء ، وغير ذلك مما يتصل بالدرجة العليا من الفضيلة .

والآخر : كل ما سد نقصاً في القانون الخاص أو القانون المكتوب . والعدل الطبيعي أو الإنصاف عدل أيضاً ، ولكنه من القانون غير المكتوب . وصفة الاستقلال يتفق عليها المشرعون أحياناً ، وربما لا يستطيعون تحديد نوعها ، ولذلك يضطرون إلى التعميم أو إلى التطبيق على أكبر عدد ممكن . وإذا كان عدد الحالات غير محدود وإذا كان لا بد مع ذلك من التشريع ، فإن المشرع مضطر لمواجهة الحالات العامة ، وأن يضع تشريعه في مدلولات عامة ، فلو أن إنساناً كان متختماً بخاتم من حديد ورفع يده فضرب إنساناً لوقع تحت طائلة العقاب وفقاً للقانون المكتوب ، ولحسب مجرمًا لأنه ضرب بآلة حديدية . ولكنه في نظر القانون الطبيعي — قانون الإنصاف — لا يعاقب عقاب المجرم .

ولهذا ينبغي ألا يسوى بين الحقوة والظلم ، ولا بينها وبين الأمر يقع عفواً ، لأن مثل هذا الأمر يقع من غير تفكير ، وهو بعيد عن الوصف بسوء القصد ، والحقوة ليست نتيجة لشر . أما الظلم فإنه بين القصد وروح الشر . والمظالم التي توحى بها رغبة ملحة في صاحبها تجدد جذورها في الرذيلة وفي سوء القصد .

ومعنى الإنصاف التسامح في الضعف الإنساني ، ومعناه أيضاً عدم التمسك بحرفية القانون ، ولكن متابعة روح التشريع وأهداف المشرع ، ومعناها أيضاً عدم معاقبة العمل ، ولكن معاقبة القصد^(١) .

وهذا الكلام كله كما ترى وثيق الصلة بفلسفة التشريع ، وبأحكام القضاة الذين ينبغي ألا يقفوا عند النظر في النصوص المكتوبة ، لأنهم إذا وقفوا عندها تجاوزوا حدود العدالة وحدود الإنصاف .

وإذا كان الخطباء ، وهم يقومون بمهمة الدفاع ، يستطيعون الإفادة مما كتب أرسطو في هذا الموضوع فإن مجال هذه الإفادة هو اللجوء إلى القانون الطبيعي إذا أعوزهم الإقناع بنصوص القانون المكتوب . وقد يستطيع الخطباء ، إذا قاموا بمهمة الاتهام ، أن يعظموا الجريمة إذا رتكبت ضد قانون غير مكتوب ، لأن الشريف هو الذي يحترم العدالة في غير جبر ولا إكراه ، والقوانين المكتوبة تفرض الضغط ، أما غير المكتوبة فلا .

والخطابة إنما تكون أتم فعلاً وأكثر إقناعاً إذا رأى المخاطبون

(١) راجع الفصل الثالث عشر من الكتاب الأول من « الخطابة » صفحة ٢١٩ وما بعدها . وكله يدور حول القانون المكتوب والقانون الطبيعي غير المكتوب .

بها أنه لم يبق فيها موضع فحص ولا تأمل ولا معارضة إلا وقد أتى بها الخطيب . ويبقى بعد ذلك الحاكم أو القاضي في الخطبة القضائية ويبقى المناظر أو المجادل في الجدل أو في المناظرة ، ومهمة المناظر التشكيك في القول المقنع ومحاولة إبطاله ، ومهمة الحاكم تمييز حجة كل واحد من الخصمين أو المتناظرين . والحاكم أعلى من المناظر ولا يطالب بالدليل على ما حكم به ، أما المناظر فإنه مساو للمتكلم ، ولذلك لا يكتفى منه برد القول دون أن يأتي على ذلك بدليل .

وعلى الجملة تقوم كل خطبة على أسس أربعة :

- ١ — أن يثبت المتكلم صحة قوله ، وأن يحمل المستمعين على تصديقه وحسن الظن فيه ، ولا يكتفى بذلك ، بل ينبغي أيضاً أن يجعل خصمه موضعاً للتهمة ، ويحمل المستمعين على إساءة الظن به .
- ٢ — أن يعتمد إلى تعظيم ما يريد تعظيمه من الأشخاص والأعمال ، ويحقر منها ما يريد تحقيره أو التهوين من شأنه .
- ٣ — أن يكون قادراً على الإقناع بالأدلة ، والتأثير في نفوس المستمعين ، حتى يستطيع اجتذابهم إليه ، وتلك أهم غايات الخطابة .
- ٤ — الاجتهاد في أن تكون الأقوال موجهة نحو الموضوع المتكلم فيه .

وعلى ذلك فإن على الخطيب أن يحدد الأغراض والمعاني التي يريد أن يتكلم فيها ، وأن يعد موضوعه إعداداً كافياً وأن ينظم أجزاء القول ، فيراعى ما سلف في الاستهلال ، وفي العرض والتدليل .

أما خواتم الخطب فينبغى أن تكون منفصلة عن أدلتها وبراهينها وعن تفنيدها ، غير مرتبطة ولا متصلة بها ، ولكنها تشير إليها إشارة موجزة كأن ينهى الخطيب مقاله بمثل قوله^(١) : هذا قولى قد سمعتموه ، والحكم إليكم فاحكموا .

أسلوب الخطابة

يجعل أرسطو المقالة أو الأسلوب فى الخطابة نوعين :

(١) الأسلوب المفصل : وهو الذى لا تنقضى فصوله قبل انقضاء المعنى الذى يتكلم فيه الخطيب ، فإنه إذا انقضت الفصول قبل انقضاء المعنى كان الكلام غير لذىذ فى السمع ، لأنه لا ينتهى بانتهاء الفصول . والسامع إنما يتشوق إلى النهاية . ويعرض للمتكلم بهذا الأسلوب أنه يضطر إلى الوقوف قبل انقضاء المعنى ، فيقف فى غير موضع للوقوف إذا كان المعنى أطول من الفصول ، ويربط هذه الفصول الرباطات فقط^(٢) .

(٢) الأسلوب المقطع ، وقد يسمى « الأسلوب الدورى » وهو الذى يكون فيه أول القول وآخره شيئاً واحداً أو قريباً من الواحد . والكلام الذى بهذه الصفة إذا كان ذا قدر معتدل كان لذىذاً ، لأنه على

(١) الترجمة العربية ٣٥٣ وتلخيص ابن رشد ٣٢٢

(٢) عرف أرسطو «الرباط» بأنه لفظ غير دال لا يمنع من التركيب ولا يؤدى إليه ويوضع فى الطرفين أو فى الوسط .. أو هو صوت غير دال يشير إلى ابتداء جملة أو انتهاء أو تفصيلها ولا يصلح أن يستقل بنفسه فى أول الجملة — وانظر فى الشعر ٦ . وصنعة الشعر ٢١٢

خلاف الأسلوب المفصل الذى لا يتناهى ، وهو أيضاً سهل التعلم لأنه يسهل حفظه أكثر من غيره من أنواع الكلام ، وذلك لتكرار الألفاظ فيه ، ولأن له حداً ونهاية ، ولأن فيه وزناً ، فهو قريب من الشعر ، ولذلك يفضل أرسطو هذا النوع على النوع الأول ، لخفته وسهولة فهمه .

ويجب فى هذا النوع المستحسن أن تكون فقراته متناسبة فى الطول ، وأن تستقل كل فقرة بمعناها . وكما قرب الأسلوب المفصل من هذا الأسلوب المقطع كان أدعى لجودته ، إذ يسهل التنفس بين فصوله وأقسامه .

وفى أسلوب الخطابة على العموم ينبغى أن تكون الفقرات متوسطة من حيث الطول ، فلا تكون قصاراً ، ولا تكون طوالاً . أما القصار فلأن قصرها يكون من دواعى نسيانها والسهو عنها ، إذ لا بد أن تكون هذه الجمل مثل المجاز إلى المرسى أو النهاية ، ولذلك ينبغى أن تكون هذه الفقرات كاملة فى ذاتها ، معتدلة فى طولها .

وإذا كانت الفصول طوالاً فإن طولها يؤدي إلى الإملال ، وهذا يؤدي إلى انصراف المستمعين ، وترك الإقبال على الخطيب . ويكون الخطباء فى هذه الحالة أشبه بالذين يتعدون الغاية ويسرون فى طريق طويل ، فيضطر الذين يصحبونهم إلى تركهم ومفارقتهم . وإذا كان هناك كلام بين الفقرات المتعاطفة فينبغى ألا يكون طويلاً ، وذلك مثل قول القائل « ما فعل فلان شراً ، ولكن فلاناً الذى فعل كذا وكذا وكذا .. هو الذى فعل الشر » ! .

وبعد أن تحدث أرسطو عن هذين الأسلوبين اللذين يستعملهما الخطباء ، تكلم عن تكوين الجمل داخل العبارة ، وأجزاء الأسلوب فجعل هذه الجمل في نوعين :

فمنها الجمل المفصلة الخالية من التضاد ، كقول القائل « أدهشني أكثر من مرة أولئك الذين يجتمعون في العيد ، ويقومون بالألعاب الرياضية » .

والنوع الآخر هو القسم إلى أجزاء متضادة أو متقابلة ، كقول القائل « لقد خدموم جميعاً ، الذين خلفوم ، والذين تبعوم » وكما قيل « لقد حفظوا بعضهم كما يحفظون حريهم ، وتركوا بعضهم مكفنين في مساكنهم » وكما قيل أيضاً « إنه يعرض مثل هذا كثيراً : أن يحقق العقلاء ، وأن ينجح الحقى » وكما قيل « هلك بعض القوم محمودين ، ونجا بعضهم مفتضحين » .

ففي هذه الأمثلة تقابل وتضاد^(١) ، وقد يكون هذا الطباق فيما هو مقرون أو تابع لأشياء متضادة ، مثل قول القائل « أما فلان فشتاق إلى الكسب ، وأما فلان فشتاق إلى اللهو » لأن الاشتياق إلى الكسب هو من لوازم الفقر ، والاشتياق إلى اللهو من لوازم الثروة ، والفقر والثراء متضادان^(٢) .

(١) مثل المطابقة أو الطباق في البلاغة العربية ، وهما الجمع بين معنيين متضادين أو متقابلين في كلام واحد .

(٢) يلحق البلاغيون العرب بالطباق ما يكون من الجمع بين معنيين يتعلق أحدهما بما يقابلها الآخر نوع تعلق مثل السبية والزوم ، نحو قوله تعالى « أشداء على الكفار رحاء بينهم » فإن الرحمة وإن لم تكن مقابلة للشدة ، ولكنها مسببة عن اللين الذي هو ضد الشدة . ومثل قوله تعالى « ومن رحمته جعل لكم الليل لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله » لأن ابتغاء الفضل يستلزم الحركة القابلة للسكون .

وإذا جمع الكلام مثل هذه المتضادات فإنه يكون جميلاً ، ويكون واضحاً ، وذلك لأن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها حيال بعض ، وذلك أنها تعلم بذاتها ، بقياسها إلى الضد « وبضدها تميز الأشياء » كما أن فيها زيادة في التوضيح ؛ لأنها تشبه الاستدلال على الدعوى .

ومن الجمل الموصولة ما يسمى « المتدافع » وهو الذى لا تكون جملة متساوية فى الطول ، بل يكون بعضها أطول من بعض ، ولكن ينبغى أن تكون الطوال منها والقصار منتظمة^(١) .

ومنها ما يسمى « المضارع » وهو الذى تكون أجزاؤه متشابهة إما فى أوائل الفصول أو فى أواخرها .

والنشابه فى أوائل الفصول كقول القائل « السعادة حركته ، والسعادة أنجذته » .

والتضارع فى النهاية مثل قول القائل « إنه يسكر وأسكر ، ويكيد وأكيد » . وقد يكون اللفظ فى أواخر الفقرتين واحداً بعينه ، مثل قول القائل « إن رأيه مصيب ، وإن فعله مصيب » .

وكل ذلك يستحسنه أرسطو ، لأن فيه وصلاً وربطاً بين أجزاء

(١) شبه ابن رشد (تلخيص ٢٩٠) ذلك بما يحمد الكتاب عندنا من أن تكون الفقرة الثانية أطول من الفقرة الأولى. وفي السجع يحبذ ابن الأثير الفصول المتساوية فى الطول، ويقول إن ذلك أشرف السجع منزلة ، للاعتدال الذى فيه ، وأوسطه أن يكون الفصل الثانى أطول من الأول ، لا طويلاً يخرج به عن الاعتدال خروجاً كثيراً ، وأقبحه أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول — وانظر المثل السائر ٣٣٣ من القسم الأول بتحقيقنا .

الكلام ، وذلك ما يقصد إليه البلغاء من المتكلمين الذين يقصدون إلى الإمتاع ، كما يقصدون إلى الإقناع .

* * *

ولكن ينبغي أن يكون مفهوماً أن لكل نوع خطابي أسلوباً خاصاً يليق به ، وأن أسلوب الكتابة يختلف عن أسلوب المناقشات ، وأن الخطابة في الجماعات تختلف عن الخطابة في دور القضاء .

والأسلوب المناسب للمحافل الشعبية يشبه تمام الشبه رسم المنظور ، فكلما زاد عدد المشاهدين بعدت النقطة التي يكون منها النظر ، ولذلك لا يكون هناك ما يدعو إلى دقة التفاصيل ، لأن أثر هذه التفاصيل في الخطبة ، كما في الرسم ، سيكون رديئاً .

ولكن الخطابة إذا أريد نجاحها في ساحة القضاء تقتضى هذه التفاصيل ، وتقتضى زيادة في التدقيق ، خصوصاً إذا كان الخطيب الذي يقوم بالاتهام أو الدفاع يقف أمام قاض واحد .

وكل ما هو مطلوب من الخطيب المرتجل أن يحسن الاستدلال والإثبات . أما الأقاويل المكتوبة فينبغى أن تكون أشد تنقيحاً وتحقيقاً من الأقاويل غير المكتوبة ، لأن المكتوبة تبقى مخلدة ، وغير المكتوبة تنقضى بانقضاء القول فيها ، أى بعد تحقيق غايتها . ولا يظفر الخطيب الواحد بدرجة واحدة من النجاح في كل المواقف .

والأقاويل للسموعة تنسى بمجرد سماعها ، أما المكتوبة فإن النظر فيها يطول ، وهي عرضة للنقد دائماً ، ولذلك كان الأسلوب المنطقي هو

أكثر الأساليب ملاءمة في الكتابة ، لأن الغرض الحقيقي هو أن يقرأ ويتلوه في ذلك الأسلوب القضائي .

ويظهر من هذا أن أسلوب الكتابة أكثر دقة ، وأن أسلوب المناقشة أشد حركة وإثارة للانفعالات ، وهو أشبه بالتمثيل المسرحي لأن الممثلين يسعون وراء الانفعالات . والشعراء المسرحيون كانوا يبحثون عن الممثلين الذين يستطيعون التأثير وإثارة هذه الانفعالات ، وإن كان بعض الشعراء نجد في قراءة أشعارهم من الإمتاع ما لا نجد في هذه الأشعار إذا مثلت على المسرح ، ومنهم « خيريمون » الذي كان شعره أصلح للقراءة منه للتمثيل ، لأن أسلوبه كان حافلاً بالاستعارات والمجازات الشائعة . أما خطب الخطباء فإنها تبدو هزيلة عند قراءتها ، وإن كانت أحدثت أثراً جميلاً لدى إلقائها . وذلك لأن مجالها الحقيقي هو المناقشات .

ولهذا السبب عينه تبدو الأقوال الموضوعة للتأثير الخطابي إذا انتزع منها ما هو ضروري في المناقشة لا تحدث نفس الأثر وتبدو ساذجة .

ومن الأدلة على ذلك أن التكرار معيب في الأقوال المكتوبة ، مع أن خطباء المحافل يلجئون إليه كثيراً ، لأنه يناسب التأثير الخطابي . وكذلك أدوات الوصل فإن لحذفها أثراً واضحاً ، لأن وجود هذه الأدوات يؤدي إلى إظهار الخطيب وكأنه ينطق بجملة واحدة ، بشعور واحد ، وعلى وتيرة واحدة . في حين أن لحذف أدوات الوصل ميزة ؛ إذ يبدو الخطيب وكأنه يحصى عدة أشياء ، والوصل يضم عديداً من

الأشياء في وحدة واحدة ، فإذا حذف الوصل تجزأت الوحدة ،
وتضخم الكلام . وذلك مطلوب في الخطابة ، وله وقع مفيد في
التأثير بها .

وقد أكد أرسطو هذا في الخطابة بمثال من الشعر ، فقال إن هذا
التأثير هو الذى قصد إليه هوميروس في العبارة التالية^(١) :
وكذلك نيريوس الذى من سوما .

نيريوس بن أجلايا . .

نيريوس الرائع الجمال . .

فإن كثرة ترديد الاسم يدل على أنه قيل عنه الكثير ، واستطاع
هوميروس بهذه الوسيلة أن يفخم شهرة « نيريوس » وإن كان لم
يذكره في الإلياذة إلا في موضع واحد ، ولكنه خلد ذكره بهذه
الكلمات ، وإن لم يتحدث عنه بعد ذلك .

ومثل هذا التكرار يفيد منه الخطيب في التفخيم والتهويل كما أفاد
منه الشاعر في الإشادة بهذه الطريقة بنيريوس ، لأن تكرار اللفظ
الواحد بعينه يوم الكثرة في المعنى .

وسائل تحسين الأسلوب

تكلم أرسطو في الأسلوب ، وشرح ما يحدث من الأثر في الفنون
الأدبية بعامة ، وما يصلح لبعضها دون بعض ، وقد سبق أن شرحنا
رأيه في لغة الشعر وطبيعة الألفاظ التى تستخدم فيه^(٢) .

(١) الفصل الثانى عشر من الكتاب الثالث — الخطابة ٢٢٧

(٢) راجع صفحة ١٤٤ وما بعدها من هذا الكتاب

وفي معرض حديثه عن أسلوب الخطابة عرض مرة أخرى لتلك الألفاظ التي تحسن في الشعر وتختص به ، وما يحسن منها للخطابة دون الشعر ، وما يصلح لكل فن منهما .

وقد نبه أرسطو إلى أمر له خطورته في فن القول ، وهو ضرورة المعرفة باللغة التي يعبر بها ، وإدراكه لأسرار التعبير بها ، وهذا يقتضى ثقافة لغوية تعينه على تحقيق تلك الغاية ، فيعرف اللفظ ودلالته المحقة أو المشتركة أو المترادفة ، ويعرف ربط الجمل وأدوات الربط ومواضع استعمال كل منها ، ويعرف المعانى التي تستفاد من التقديم والتأخير . ولقد عد أرسطو ذلك من أول ما ينبغى أن يفقهه الأديب سواء أكان شاعراً أم كان كاتباً أم كان خطيباً .

وإذا كان أرسطو يتحدث عن شعر اليونان وخطابهم ، فإنه يلزم شعراءهم وخطباءهم إجادة معرفة اللغة اليونانية^(١) التي ينظمون بها الأشعار والأقوال .

ولذلك كان أول ما يحتاج إليه الخطيب أن يتأدب بلسان القوم الذين يخطب بلسانهم ويتعلمه ، حتى تكون مخاطبته في جميع أقاويله على أفضل ما جرت به عادة أهل ذلك اللسان .

الألفاظ المفردة

وحسن الألفاظ بعامة يتأتى من كونها غير مستبشعة ولا ثقيلة ، وأن تكون أتم إبانة عن المعانى وأجود تفهيمًا لما هو ضرورى في

(١) الخطابة : أول الفصل الخامس من الكتاب الثالث — صفحة ١٩٨

المخاطبة البرهانية فضلا عن الأقاويل البلاغية والشعرية ، لأن للألفاظ فائدة كبرى في زيادة التصديق الحاصل عن البرهان وقوته ، والشعر والخطابة أكثر حاجة إلى ذلك ؛ لأن الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين ما يصير المعنى رفيعاً وما يجعله خسيئاً . وذلك أمر زائد على مفهوم اللفظ ، فإن « غرابة اللفظ » تسبب أو تخيل غرابة المعنى ، وفخامته تخيل فخامة معناه . وليس شيء من ذلك بلازم في العلوم الرياضية كالمهندسة والحساب ، وكذلك في العلوم الطبيعية .

والإقناع هو ما يسعى إليه الخطيب ، وهو غاية الخطابة ، ولا يتحقق الإقناع بأى معان اتفقت ، ولا بأى أحوال اتفقت ، بل إنه يقع بمعان مخصوصة وأحوال مخصوصة ، وهيئات مخصوصة ، لأغراض مخصوصة .

وكذلك الألفاظ التى يعبر بها عن تلك المعانى لما هذا الشأن ، أى أن الإجابة فى العبارة تكون بألفاظ مخصوصة بأحوال مخصوصة فى غرض مخصوص ، وهذا ما يعبر عنه بالفصاحة ، فإن هذا الاسم (الفصاحة) يطلق عندهم على ثلاث صفات فى الألفاظ :

- ١ — أن تكون قادرة على الإفهام ، منصفة عن المعانى .
- ٢ — أن تكون حسنة الوقع على الأسماع ، لا تنفر منها الأذواق .
- ٣ — أن تكون قادرة على أن تحقق المراد من تعظيم المعنى عند إرادة التعظيم ، أو تحقيره عند إرادة التحقير^(١) .

(١) انظر تلخيص ابن رشد صفحة ٢٤٩

وإذا كانت ظاهرة تخير الألفاظ واختلاف تأثيرها ترجع إلى فن الشعر ، وكان الشعراء هم الذين سبقوا إلى تخير اللفظ وانتقائه ليناسب معانيهم وتخييلاتهم ، فإن فن الخطابة أيضاً يتحرى ذلك لأنه يحقق ما يحققه فن الشعر من الأغراض بصفة عامة .

وقد قسم أرسطو الألفاظ من جهة دلالتها إلى عدد من الأقسام أهمها :

(١) الألفاظ المستولية^(١) وهي الألفاظ الخاصة بأهل لغة ما ، وتكون مبتذلة عندهم ، مشهورة في دلالتها على المعاني التي وضعت لها من أول الأمر من غير توسط أو حاجة إلى تفسير .

(٢) الألفاظ الغريبة : وهي التي لا تكون مبتذلة عند الجمهور ، وإنما يستعملها الخواص منهم ؛ فهي من ألفاظ اللغة في ذلك اللسان .

(٣) الألفاظ الدخيلة أو الأجنبية ، وهي ألفاظ غير أصيلة ينقلها المتكلمون من لغة قوم آخرين .

(٤) الألفاظ المغلطة ، وهي التي يعسر النطق بها .

(٥) الألفاظ المضاعفة أو المركبة .

(٦) الألفاظ الموضوعة ، وهي الألفاظ المخترعة التي لم يكن لها وجود في اللغة ، وإنما استحدثها المتكلم أو الشاعر^(٢) .

(٧) الألفاظ المغيرة ، ومعنى التغير عنده أن يدل على المعنى لفظ موضوع له ، فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر .

(١) يريد بالمستولية الألفاظ المستعملة في معناها الأصلية ، أي الحقيقية التي تقابل المجازية

(٢) انظر (فن الشعر) صفحة ٥٩ وانظر أيضاً صفحة ١٤٦ من هذا الكتاب .

وتلك هي أنواع الألفاظ التي تستعمل في صناعة الخطابة وفي صناعة الشعر ، وقد أحصاها أرسطو في كتاب « فن الشعر » ، إلا أن أنواعاً منها تناسب فن الشعر وتكثر فيه ، ولا تناسب الخطب إلا قليلاً ولذلك تقل فيها ، أو ينبغي أن تقل فيها

وأنسب الألفاظ لفن الخطابة هي الألفاظ « المستولية » أي الألفاظ الحقيقية ، وبخاصة في الخطب التي يقصدها إقناع الجماهير ، فإن هذه الخطب ينبغي أن تؤلف من هذا النوع من الألفاظ التي تدل على معنى نصاً من غير اشتراك ، ولذلك تسمى هذه الألفاظ أيضاً « الألفاظ الأهلية » .

أما اللغات وهي الألفاظ الأجنبية ، والألفاظ الغريبة ، والألفاظ المضاعفة « المركبة » فينبغي أن يقلل الخطيب من استعمالها ، وإذا اضطر إلى استعمالها فلا يستعمل منها ما يخيل في الشيء معنى مفرطاً ، وأما خواص الناس فلا بأس من استعمال الألفاظ المشتركة في إقناعهم ، لقدرتهم على التمييز ، ولما يجدون من لذة في وصولهم إلى المعنى المراد بقليل من التأمل ، حتى يسمو الأسلوب فوق مستوى العامة ، ومستوى الابتذال . وإن كان أرسطو يرى أن تلك الألفاظ المشتركة من خصائص التعبير الشعري ، الذي ينبغي أن يجمع الغرابة من جميع الجهات ، وكذلك الألفاظ المترادفة تصلح جداً في صناعة الشعر ، وقد تصلح أيضاً لصناعة الخطابة ، إذ أن المترادفات من الألفاظ « المستولية » المستعملة في حقائق معانيها . وقد يستعمل الشاعر هذه المترادفات لأسباب أهمها تصحيح الوزن والقافية ، وإذا استعملها فينبغي

أن يتخير منها ما يخيّل في المعنى أمراً زائداً على ما يخيّله الاسم الآخر .

وربما استعمل الخطيب الألفاظ المترادفة عند إرادته تكرير المعنى الواحد بعينه ، ليساعد على حفظه وتأكيد ، فإن ذلك أفضل من أن يكرر ذلك المعنى بلفظ واحد .

التغيير في الألفاظ

وقد تحدث أرسطو طويلاً في كتاب الخطابة عن « الألفاظ المغيرة » وهي التي يعدل عنها الشاعر والخطيب والكاتب ، ويدعها إلى غيرها ، كما أنه تحدث عنها وفصل أنواعها في كتاب الشعر الذي عرض فيه صنف التغيير ، أو أنواع النقل والجاز^(١) .

ويجعل أرسطو هذا التغيير أهم ما يتوجه الخطيب أو الشاعر إليه ، ويجعل تغيير الألفاظ هو الذي يظهر فضيلة التعبير الأدبي ، لأن استعمال المؤلف الذي يستعمله أكثر الناس لا يغني في الفن الأدبي ، الذي ينبغي أن يصاب عن الابتذال ، كما أن للتغيير أثره النفسي في اللذة والإعجاب بالعمل الأدبي . وقد ضرب أرسطو لذلك مثلاً بما يعتري الناس حين يتميز الغرباء من أهل المدينة ، وتطلع إليهم الأنظار . . .

ولذلك يرى أرسطو ضرورة التجديد في اللغة ، ولا يتم هذا التجديد إلا عن طريق اللغة الأدبية ، وذلك يتحقق بالتغيير الذي

(١) انظر (فن الشعر) الفصلين ٢١ و ٢٢ صفحة ٥٧ وما بعدها ، وانظر حديثنا عن لغة الشعر في صفحة ١٤٤ وما بعدها من هذا الكتاب .

يشعر بالغرابة الممتعة ، غرابة الجديد الجميل . ويقول إنه ينبغي أن نهب اللغة مظهراً غريباً ، حتى يكون عجباً ، فإن « العجيبات تكون من البعيدات » وما يحدث العجب يحدث اللذة . وفي الشعر كثير من الوسائل التي تحدث هذا الأثر ، وتتفق مع طبيعة الشعر ، ومنها الأوزان ، ومنها الأشخاص والوقائع التي تبدو أكثر بعداً وغرابة ، إلى جانب ما فيه من التغير اللغوي . أما في الدثر البسيط فيجب أن نستعمل وسائل يكون فيها هذا النحو بدرجة أقل أو أنقص .

وتبدو فضيلة التعبير الشعري والتعبير الخطابي أيضاً بالتغير وجودته ، والسبب في هذه الفضيلة أو في ذلك الاعتبار أن القول إنما هو علاقة معروفة لأمر لم يعرف أصلاً ، أو لم يعرف معرفة تامة . وإنما يتحقق الفضل إذا كان الكلام بهذا التغير يفيد في المعنى المدلول عليه أمراً لم يكن عند السامع ، وإن كان عنده فليس على درجة التمام والكمال . والألفاظ المستولية (الحقيقية) لا تستطيع أن تحقق غرضاً عند السامع أكثر مما يعرف من دلالاتها ، ولكن يتحقق الزيادة في المعاني بالتخييل الذي يحققه التغير . وهذا يتحقق في العبارة بشرطين :

١ — السمو في التعبير أي ألا تكون الألفاظ حقيرة أي مبتذلة لأنها لا تخيل في المعنى أمراً زائداً ، أو تخيل تخيلاً يسيراً ، أو تخيلاً رديئاً ، أو يكون التركيب تركيباً فاسداً .

٢ — المبالغة المطلوبة في الأدب والفنون ، فقد تكون الألفاظ المستولية لا تجاوز القدر الذي يحقق المعنى المطلوب في الإقناع ، ولا تستطيع أن تخيل فيه معنى أعظم مما يحتمل المعنى المقصود تبينه . (م ١٥ — النقد الأدبي)

فإذا جمع التعبير الشعري والتعبير الخطابي هذين الشرطين بالتغيير ،
ظهر فيه تمام الفعل ، وبانت فضيلته ، وكان قولاً جميلاً ، ويشهد لهذا
الأثر الذى يحدثه التغيير الأقاويل الشعرية ، فقد تحققت فيها اللذة
والإمتاع ، بما يتحقق فيها من الوزن والتخييل ، وكلاهما تغيير .

ويستفاد من ذلك أن فى التعبير الأدبى خصائص ومزايا تتأتى عن
طريق التجديد ، وعن البعد عما هو مألوف من الألفاظ والمعانى والأشكال
لأن ذلك هو الذى يحدث التأثير المطلوب بالأساليب ، ويميزها من
أسلوب التخاطب فى اللفظ والمعنى والشكل ، فليس الأمر هنا أمر تغيير
فقط ، ولا أمر إفهام فحسب ، ولكنه فنية تظهر آثارها فى تلك الدواحي .
أما التعبير فإن كل إسان قادر عليه ، وفى استطاعته أن يحقق الإفهام
بالعبارات المبتذلة وبالعبارات العامية ، وقد تنسنى له الإفادة من غير
طريق الكلام .

ومع ذلك لا ينكر أرسطو أثر الألفاظ المحققة (المستولية) فى
أنها تجعل المعنى محققاً ، ولكنها لا تستطيع أن تخيل معنى زائداً .
ولذلك كانت أكثر ملاءمة للبرهان المنطقى ، وقد تستخدم فى تعبير
فنى ، وحينئذ يشترط أن يكون ترتيبها فى العبارة مطابقاً لترتيب معانيها
فى النفس . وينبغى على كل حال أن تؤلف تأليفاً جيداً ، حتى تبدو
فيها آثار العمل الفنى ، وحينئذ لا تكون حقيرة ولا مبتذلة .

وليست الألفاظ المغيرة مستحسنة إطلاقاً ، وليست هى كذلك على درجة
واحدة من الفضل ، بل إنها تتفاوت فى الفضيلة وفى درجة التخييل فى
المعنى الواحد . وتستخدم صناعة الشعر منها ما كان أكثر تخيلاً .

أما صناعة الخطابة فإنها تستعمل منها القليل ، وبمقدار مناسب ، وهو المقدار الذى يحقق وقوع الإقناع بالموضوع الذى يتحدث فيه الخطيب . وأيا ما كان الأمر فإن الأساس هو اختيار التغير الملائم للمشاكل لموضوع التغير ، وقد ضرب أرسطو لذلك مثلا من المحسوسات ، وهو أن الذى يشاكل الشيخ من اللباس غير الذى يشاكل الحدث الصغير ، ولا يحمل بالشيخ ما يحمل بالفلان . وكذلك تكون التغيرات من ذوات النوع الذى يلائم الموضوع الذى يقصد إلى الإقناع به ، أو يكون من الجنس نفسه لا من أشياء خارجة عن الجنس الذى فيه القول .

فإذا كان الخطيب يريد أن يحسن فعله أن يجعل التغير إلى ما هو أفضل فى ذلك الجنس ، وإذا كان يريد أن يقبح فإنه يجعل التغير إلى الأخسّ الناقص فى ذلك الجنس .

مثال ذلك أن « الشفاعة » و « التضرع » داخلان تحت جنس واحد ، وهو المسألة . ولكن « التضرع » أخس من « الشفاعة » وذلك أن التضرع يكون ممن هو دون المستول ، والشفاعة تكون من المساوى للمستول .

فإذا أراد المتكلم أن يحسن التضرع سماه شفاعة ، ومتى أراد أن يحقر الشفاعة سماها تضرعا .

وكذلك متى أردنا أن نعظم الشيء الواحد بعينه سميناه بالأعظم فى ذلك الجنس ، وإذا أردنا أن نحقره سميناه بالأدنى . فإذا أراد المتكلم مثلا أن يعظم أمر من سرق قال إنه « أغار » وإذا أراد تحقيره

قال إنه « خان » ، وذلك أن هذه الأفعال « سرق — أغار — خان » كلها داخلة تحت أخذ المال دون عوض .

ومن هذا النوع ما قال إيفقراطيس لقالياس^(١) « أنت كاهن متسول ولست صاحب كلام » ! فقال قالياس « أنت غير أديب لأنه لم يكن ينبغي لك أن تسميني متسولا ، ولكن صاحب المصباح » ! فإن الأمرين جميعاً مما يتنسك به ، ولكن أحدهما « المتسول » غير شريف ، والآخر « حامل الشملة » شريف . وكذلك يسمى بعض الناس جماعة الممثلين « متملقى ديونيسوس »^(٢) في حين أن الممثلين يسمون أنفسهم « فنانيين » . .

* * *

وحسن الأسماء يتأتى بالجرس الجيد ، ويتأتى بالمعنى الجيد ، وقبحها بأضداد هاتين الصفتين ، ثم قد يكون بعض الألفاظ أدق من بعضها في الدلالة على المعنى ؛ كما يكون بعضها أجمل من بعض بحسب المعاني ، وبحسب ما يراد . ولا شك أن وصف من قتل أمه بأنه « انتقم لأبيه » أجمل من وصفه بأنه « قاتل أمه » . ولما عرض الفائز في سباق البغال على الشاعر « سيمونيدس » أن يمدح بغاله الفائزة في السباق بقصيدة من شعره لقاء مكافأة ضئيلة ، أحجم إذ رأى أنه لا يليق به أن يكتب عن « بنات الحمير » لكنه لما أجزل له المكافأة نظم قصيدة قال فيها

(١) زعيم أسره أثينية احتكرت مدة من الزمان وظيفة حمل المشاعل في بعض الأعياد الدينية — وانظر الترجمة القديمة ١٨٩ .

(٢) ديونيسوس = باخوس ؛ إله الخمر عند اليونانيين .

« سلام عليك يا بنات الجياد اللواتى ينتعلن الريح »^(١) .

مطابقة الأسلوب لمقتضى الحال

ولم يفت أرسطو فى كل بحث من بحوث الخطابة التى عالجها ، وفى دراسة كل ما يتصل بها — من الأدلة والبراهين ، وفى الأسلوب بمعانيه وألفاظه المفردة والمركبة — أن يؤكد ضرورة المطابقة للموضوع وللغرض ، ولأحوال السامعين الذين يوجه إليهم الخطاب ، وما تقتضيه الأحوال من إيراد الكلام على طريقة خاصة بكل حال من الأحوال . فالعبارة إنما يكون جمالها إذا كانت بألفاظ مخيلة خلقية ، أى بألفاظ تحت على الخلق الذى شأنه أن يظهر عنه ذلك الفعل الذى يقصد المتكلم الحث عليه . وأن تكون موجهة نحو الأمر المقصود بأن يكون الخلق أو الانفعال من شأنه أن يصدر عنه الفعل المقصود ، وأن تكون معتدلة ، فلا تخيل فى الخطاب أخلاقاً تكون أرفع جداً مما فيه ، فيقل تخلفه وانفعاله عما فى القول ، ولا أخلاقاً هى أحسن جداً مما هو فيه ، بل تخيل فيه أخلاقاً تليق به . . فإذا كان الغرض إثارة الغضب فإن الذى يلائم ذلك التذكير بالعار والمنقصة ، وإذا كان الغرض الحث على التوقى والحذر كانت الخطبة مذكرة بالآم والمبالغة فيها ، وإذا كان الغرض الاستدراك نحو الأمر المقصود فعله كان الأمر فى خطب المديح بما يناسب ذلك مما يعين على تحقيق المقصود .

(١) الخطابة : الكتاب الثالث صفحة ١٩١ وما أبدع ما قال ابن الرومى فى مثل ذلك :

فى زخرف القول تزيين لباطله	والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول : هذا مجاج النحل تمدحه	ولأن تعب قلت : ذاق الزنابير
مدحا وذما وما جاوزت وصفها	حسن البياض يرى الظلماء كالنور

وكذلك ينبغي تقدير أحوال المخاطبين واستعداداتهم وعواطفهم وميولهم ، واختيار ما يناسبهم من الأفكار والألفاظ والعبارات ، فيراعى الخطيب أجناسهم ورغائبهم ، فالشيخ يخاطب بما لا يخاطب به الغلام ، والرجل يخاطب بما لا تخاطب به المرأة ، ولأرباب الحكمة الخطاب الذى يلائم عقولهم ، ولهواة المال أو لهواة اللهو والعبث ما يناسب كل واحد منهم ، وكذلك يخاطبهم بالألفاظ المشهورة فى صناعاتهم ، فإن لذلك تأثيراً عظيماً فى الإقناع . وقد يكون فى الأسلوب نفسه ما يحقق الإقناع ، ويثير الانفعال ، مثل قول أحد الخطباء وهو يحاول حمل السامعين على أمر من الأمور « ومن لا يعرف هذا ؟ كل الناس يعرفون هذا » فإن السامع قد يقر بتصديق ذلك الكلام استحياء ، فقد عرفه سائر الناس ، فكيف لا يعرفه هو ؟

فأما استعمال الشيء فى الوقت المناسب ، ومعرفة الوقت غير المناسب فإن ذلك من أهم ما ينبغى أن يراعى الخطيب ، سواء كانت غايته الإقناع أو إثارة الانفعال .

وكذلك الألفاظ يجب أن تكون ملائمة للأغراض والمعانى كما لاءمت السامعين وأذواقهم وثقافتهم اللغوية . وتبدو مهارة الخطيب إذا نوع الألفاظ ، ولم يجعلها من جنس واحد ، كأن تكون كلها بألفاظ مشهورة ، أو ألفاظ غريبة ، أو ألفاظ مستعارة ، بل ينبغى أن يمزج بعضها ببعض ، ليكون القول أشد تخييلاً ، لأنه إذا أتى بها من جنس واحد ، كأن تكون الألفاظ مشهورة مثلاً ، ولم يكن فيها شيء غريب لم يعد للكلام غرابة ، ولم يثر تعجباً يثير الانفعال ويحرك النفوس .

وإنما يظهر فضل القول الخيل على القول المشهور إذا اقترن به ، فإذا أتى بها كلها من المشهور أشبهت المألوف ، وفقدت الغرابة التي تحرك النفوس وإذا كانت كلها غريبة أو مستعارة فقدت تأثيرها ، وأشعرت السامعين بالعمل والتكلف ، وذلك يزرى بالمتكلم ، ويقل من جدوى كلامه .

التشبيه والاستعارة

تكلم أرسطو طويلا فيما يعترى الألفاظ المفردة والتراكيب من التغيرات ، وأبان عما يحسن منها وما يقبح ، كما تكلم عن آثارها في الشعر وفي الخطابة .

ويعني أرسطو بالتغيير المجاز (Metaphore) ويطلقه على كل تصرف أو مغايرة ينحى فيها اللفظ الأصلي الشائع المتداول ليحل محله لفظ آخر ، يدل على معنى آخر . ويتوسع أرسطو في استعمال التغيير أو المجاز حتى يجعل منه التشبيه^(١) ، ويجعل منه الاستعارة ، وغيرها مما هو معروف من صنوف (المجاز) الذي عرفه بأنه نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر ، كما شرح وجوه النقل من النوع إلى الجنس ، ومن الجنس إلى النوع ، ومن النوع إلى النوع ، أو بحسب المناسبة^(٢) .

ولسكن أرسطو في (الخطابة) يخلط التشبيه بالاستعارة حتى لا يكاد يلحظ فرق بينهما ، وذلك لأنه يجعلهما جميعاً من التغيير أو المجاز كما

(١) المعروف في البلاغة العربية أن دلالة التشبيه على معناه دلالة وضعية ، لأن كل لفظ في صورته التشبيه مستعمل في معناه الأصلي ولم ينقل إلى معنى آخر - وانظر كتابنا (علم البيان) صفحة ٣٣ وما بعدها من الطبعة الثانية .

(٢) لتفصيل ذلك وأمثله يرجع إلى فن الشعر ٥٨ وإلى صفحة ١٤٥ من هذا الكتاب .

أسلفنا . ولذلك يمكن أن يعد أكثر كلام أرسطو عن التغيير الذى سبق كلاماً فى التشبيه والاستعارة ، وفيما يستجد من كل منهما .

وقد سبق أن أفاض أرسطو فى الحديث عن (المثل) الذى جعله ضرباً من (الاستقراء) وبين أهميته فى التدليل الخطابى ، ولا سيما فى الخطبة الاستشارية ، لما فيه من تقوية الدليل ، فهو أكثر إقناعاً فى المشوريات . وذلك أن أكثر الأمور المتوقعة تشبه ما حدث فى الماضى ، والاتجاء إلى الأمثال أسهل كما أنه أنفع ، لأن فى استطاعة الإنسان أن يجعلها شديدة الشبه بالأمور التى هى موضوع الكلام ، وتلك الأمور الماضية التى يحتج بها ربما لم تكن شديدة الشبه بموضوع الكلام ، ولكنها أسهل على الخطيب ، وأشد إقناعاً .

وضرب أرسطو مثلاً لذلك ما قال استيسخورس لقومه حينما أرادوا أن يقيموا لفلارس الطاغية الحرس والحفظة ، فإنه بعد أن شرح مايجر عليهم ذلك من الهوان ، وما يدفع الطاغية إلى الاستبداد ، ضرب لهم مثلاً بفرس كان قد استولى على مرعى وتفرّد به وحده ، فدخل عليه أيل فأفسد المرعى . فلما أراد الفرس الانتقام من الأيل لقي إنساناً ، فسأله هل يقدر على الانتقام منه بمعونته ؟ فقال له الإنسان : « نعم ! إن أنت قبلت اللجام ، وحملتني على ظهرك ، وفى يدي قضيب » ! فلما أذعن الفرس لذلك ركبه الرجل ، صار ماأمله من الانتقام من الأيل ، إلى أن ملكه الرجل وذلاه وسخره ! . قال استيسخورس : فهكذا فانظروا إن قبلتم اللجام ، حيث جعلتم ذلك المتغلب سلطاناً مستبدّاً عليكم ، وأقمتم له الحرس والأعوان ، عرض لكم معه ما عرض للفرس مع الإنسان !

وهذا المثل أو المثال قريب من ذلك النوع المسمى في البلاغة العربية « التشبيه التمثيلي » أو « التمثيل » هذا إذا ذكر المشبه في العبارة ، فإذا لم يذكر في العبارة كان من « الاستعارة التمثيلية » التي يستعار فيها التركيب الدال على المشبه به للمشبه بعد اطراحه من الكلام ، وإن كان أهل العربية يكتفون بالعبارة الموجزة التي تدل على هذا الكثير من القول . وقد أصبحت الأمثال عند العرب غاية في الإيجاز الذي يشبه اللمح والإشارة . وفي كلام أرسطو ما يشبه ذلك عند اليونان ، فقد ذكر أن الأمثال تعد من المجاز (الاستعارة) لأنها تنقلنا من نوع إلى نوع آخر ، ومثل لذلك بقوله أنه إذا أذن شخص لآخر بالدخول عليه ، وكان يتوقع منه الخير ، ولكنه لم ينل منه إلا المساءة قيل « هذا هو الكربائي وأرنبه البرى » ! فالمصيبة التي جرت للأول مثل تلك التي جرت لهذا الأخير^(١) .

والتشبيه أو التمثيل عند أرسطو قريب من المجاز (الاستعارة) ، إلا أن في الاستعارة يقام المثال أو الشبيه مقام المثل به أو المشبه به ، وفي التمثيل أو التشبيه يؤتى بحروف التشبيه . وإلا فكل منهما تغيير . وقد أشار أرسطو إلى الاستعارة الجيدة ، وهي التي يكون فيها المستعار مناسباً للمعنى الذي استعير له ، وبخاصة إذا استعملت الاستعارة في أشياء متباينة ، مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء في زمانه كانوا يسمون

(١) الكربائي المنسوب إلى جزيرة (كاربائوس) . وأصل المثل أن كربائيا أحضر زوجاً من الأرانب البرية توالدت توالداً كثيراً جداً ، حتى التهمت كل المحصول ، وخربت أرزاق للفلاحين — وانظر صفحة ٢٢٤ من الخطابة — الكتاب الثاني .

المشتري « ذا الكئوس » كما كانوا يسمون المريخ « ذا الجن » وذلك أنهم كانوا يعتقدون أن المشتري هو كوكب الألفة والمحبة والصدقة والصفح ، والناس إنما تكون بأيديهم الكئوس وهم بهذه الحال ، فلذلك استعاروا له هذا الاسم المناسب « ذا الكئوس » لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد .

ولما كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض ، والتقاطع ، وكان الناس إنما تكون بأيديهم الجن والتروس عند الحروب ، استعاروا له هذا الاسم « ذا الجن » فهاتان الاستعارتان متناسبتان^(١) وإذا كان أرسطو قد تكلم عن التشبيه والاستعارة هنا في الخطابة أكثر مما تكلم عنهما في كتاب الشعر فإنه يرى أن كثرتهم تستحسن في الشعر ، ويرى أنهما من خصائصه . ولذلك ينبغي أن يقل استعمال الاستعارة بمخاصة في الخطابة . والاستعارة إنما تكون حسنة إذا كانت للأمور المشاكلة أو المقاربة ؛ حتى يكون الكلام أقرب إلى التحقيق . كما يشترط أن يكون المجاز منتزعا من الأمور الجميلة ، والجمال يكون في الجرس كما يكون في قوة المعنى ، كما يكون قبحه في قبحهما . ومن الجمال أيضا أن يستعار للقبيح شيء جميل .

وقد يشبه الشيء بتشبيهات مختلفة ، فيتفاوت الشيء الواحد في الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التي شبه بها ، أو التي استعيرت له ، فلو وصف المتكلم امرأة مثلا بجمرة أناملها فقال « وردية الأنامل » مثلا لكان

(١) ربما كان هذان الاستعمالان أقرب إلى الكناية التي يراد بها نفس الموصوف .

جميلاً ، ومثله في الجمال قوله « عنايية الأنامل » ، وأقل منه قوله « حراء الأنامل » أو « دامية الأنامل » .

وقد أورد أرسطو كثيراً من الأمثلة لتشبيهات استحسنها لدقتها ، وأكثر ما مثل به يقع فيما هو معروف في البلاغة العربية بالتمثيل أو « التشبيه التمثيلي »^(١) ، فمن ذلك ما شبه به « أندروتيون » خصمه « إيدريا » وهو يهجو به قوله : إنه « يشبه الجراء التي حلت من وثاقها » ، فإن الجراء إذا كانت مشدودة نهشت من قرب منها ، وإذا انطلقت من وثاقها أشرت ، فكذلك إيدريا لما أن انطلق من وثاقه كشف عن سخيمة نفسه ! . وكذلك ما شبه به أفلاطون من شبههم في كتابه « السياسة » بأنهم جعلوا الذين يسلبون المقابر عدل الكلاب التي إذا رجمت فإنها إذا لم تقدر أن تؤذى من رجمها تحولت إلى الأحجار التي ترمى بها . وكما قيل في العامة إنهم « يشبهون الملاح الذي هو قوى البنية لكنه لا يفقه » وكما شبههم الشعراء بقولهم « إنهم يشبهون البغال الجامحة التي ألقى بعضها أثقالها ، وبعضها نخلة مهملة » . ومثل ذلك قول بريكليس في أهل ساموس « إنهم يشبهون الولدان الذين قد يأكلون الخبز وهم لا يعرفون

(١) يقسم عبد القاهر الجرجاني التشبيه إلى قسمين :

١ — التشبيه غير التمثيلي ، ويسميه التشبيه الأصلي أو الحقيقي أو الصريح ، أو الظاهر وهو ما كان وجه الشبه فيه أمراً يندأ بنفسه لا يحتاج إلى تأول ولا صرف عن الظاهر ، لأن المشبه يشارك المشبه به في صفته الحقيقية ؛ وذلك يكون في المحسات وفي الأمور العقلية الحقيقية أي الموجودة على حقيقتها في الطرفين .

٢ — التشبيه التمثيلي : وهو ما كان الوجه فيه أمراً غير بين بنفسه ، بل يحتاج إلى تأول وصرف عن الظاهر ، لأن المشبه لا يشارك المشبه به في صفته الحقيقية ، وذلك يكون في الأمور العقلية غير الحقيقية .

منفعته « وقوله في أهل بوطية » إنهم يشبهون السكاكين التي يقطع بعضها بعضاً . . « فكذلك أهل بوطية أيضاً يغنى بعضهم بعضاً بالحروب الأهلية التي تنشب بينهم . وكما كان ديموقراطيس يشبه الخطباء بالمرضعات اللاتي يعضن الكسر مملوءة من لعاب الصبيان^(١) .

ولمّا تتشابه الأشياء في واحد من ثلاثة أمور ، فإما أن تتفق هيئاتها وأشكالها ، وإما أن تكون أنواعها وأجناسها واحدة ، وإما أن تكون أفعالها واحدة .

والأقارب الخطابية والشعرية قد تكون حكاية عن أمور موجودة أو عن أمور غير موجودة بل مخترعة ، يخترعها الشاعر أو الخطيب ، ولكن هذا الاختراع أخص بالشعر منه بالخطابة ، والحسن والقبح كما يكونان في الأشياء الموجودة يكونان في الأشياء المخترعة .

وإذا كان كل من التشبيه والاستعارة يحقق تأكيد المعنى والمبالغة فيه ، وإذا كان كل منهما معدوداً عنده من التغيرات (المجازات) فإن المبالغة في جميع صورها يعدها أرسطو من المجازات ، ويعدها أشد إمتاعاً ، كأن يقال عن رجل برحت بوجهه اللسكات « كأنه سلة من الثوت » ! وذلك لأن اللسكات لها لون ضارب إلى الحمرة ، ولكن في هذا التعبير

= وهو عند الخطيب وجمهور البلاغيين العرب ما كان الوجه فيه منتزعاً من أمور متعددة ، أي يكون مركباً ، سواء أكان حسياً أم كان عقلياً حقيقياً أو غير حقيقي ، ويشترط السكاكن في عد التشبيه تمثيلاً أن يكون الوجه مركباً وأن يكون عقلياً غير حقيقي وانظر صفحة ٧٩ من الطبعة الثانية من كتابنا (علم البيان — دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية) (١) كتاب الخطابة : الكتاب الثالث ١٩٧/٤ .

مبالغة . وإذا قيل في رجل « إن ساقيه معوجتان كقصون البقدونس »
فإن هذا يخيل للمرء أن له أغصان بقدونس لا سيقاناً .

ويصف أرسطو بعض صيغ المبالغة بأنها صبيانية لا تليق بالشيخ
ولا بالحكيم ، وذلك إذا عبرت عن انفعالات حادة ، ولذلك فإنها تكثر
في موجات الغضب الحاد . ومثل أرسطو لذلك بقول هوميروس في
الإلياذة « كلا ! لن أتزوج بنت أجا ممنون بن أتربوس ، حتى لو كانت
مواهبها عدد الرمل والخصى والتراب ، ولو كان جمالها يجاذب جمال أفروديت
الذهبية الشعر ، ولو كانت أعمالها تطاول أعمال أثيناي » ١

وكثير من المجازات لا ينبغي أن يستعمل في الخطابة ، ولكنها
تستعمل في الشعر ، لاختصاصه بالتخييل ، ولذلك تبدو الألفاظ المنقولة
أو المعازات في أول أمرها غريبة ، فتكون حينئذ أخص بالشعر ،
فإذا تبادى بها الزمان صارت مشهورة وصلحت بذلك للخطابة ، فإذا
زادت شهرتها عدت في أصناف المستولية « الألفاظ الحقيقية » وبذلك
يلحق المجاز إذا اشتهر بالحقيقة .

والاستعارة الجيدة تحدث الإمتاع وتفيد التخيل ، والاستعارات
البعيدة قليلة الإمتاع ، لأنها تكون قليلة الإفهام .

الهزل في القول

ويشير أرسطو إلى فعل الهزل والسخرية في المنازعات ، فإن لها أثراً
بعيداً في نجاح التكلم وفي نيته من خصمه ، ويشيد بقول جورجياس
السوفسطائي « ينبغي أن يفسد الجدل بضده ، أي بالهزل ، ويفسد الهزل

بالجد» ويصف أرسطو جورجياس بأنه مصيب في هذا القول ، ويحيل على ما كتب في كتاب الشعر من أنواع الهزل التي تستعمل فيه^(١) .

ويذكر أرسطو من أنواع الهزل « ما يليق بالكريم » ، وهو الهزل الذي لا يكمن فيه صاحبه على أمر باطن ، أو تعريض بأمر قبيح ، بل يكون ما تكلم فيه بالهزل هو نفس الشيء الذي قصد إليه من غير أن يعرض بذلك عن أمر قبيح . ولذلك قيل إن المازح يواجهك بالمزاح ، ويبدى لك ما في نفسه ، وأما المعرض فهو يخادعك ويوهمك أنه يتكلم في شيء ، وهو يذهب بالهزل إلى شيء آخر قبيح ، ولذلك فإن المازح أشبه بالكريم ، لأنه يصدق عن ذات نفسه ، والمعرض أشبه باللئيم لأنه يخفى شراً وجقداً .

وهذا كل ما تحدث به أرسطو عن الهزل . ولكن علماء البلاغة العربية يجعلون من وجوه التحسين المعنوي (الهزل الذي يراد به الجد) وحدوده بأن يذكر الشيء على سبيل اللعب والمباشطة ، ويقصد به أمر صحيح في الحقيقة ، ويذكرون الفرق بينه وبين (التهكم) في أن التهكم ظاهرة جد وباطنه هزل ، وهذا بعكسه . ويمثلون للهزل الذي يراد به الجد يقول أبي نواس :

إذا ما تميمي أذاك مفاخرأ فقل عدعن ذا كيف أكلك للضب؟

فقولك للتميمي وقت مفاخرته بحضورك : لا تفتخر وقل لي كيف

(١) موضع ذلك في الحديث عن الكوميديا في الشعر ، وقد فقد من كتاب الشعر أكثر ما تكلم فيه أرسطو عنها ، ولا توجد هذه الأنواع فيما حفظه الزمان من كتاب الشعر .

أكلك للضب ، هزل ظاهر ، لكفك تريد به الجد ، وهو ذم التيمى
بأكله الضب ، وأنه لا مفاخرة له مع أكله الضب الذى يعافه أشراف
العرب . والهزل هنا باعتبار الكلام ، والجذ باعتبار المقصود منه .

الإيجاز والإطناب

وكذلك تحدث أرسطو عن « الكم » فى الأسلوب ، فذكر
« الإطناب » كما ذكر « الإيجاز » وبين أن فى استطاع الشاعر أن
يستعمل كلا منهما ليحقق الغرض الذى يرمى إليه ، ولا نجد فى كلام
أرسطو ما يشعر بتفضيل أحدهما ، أو إثاره على الآخر ، وهذا يتفق
مع رأى البلاغيين العرب الذى يقول إنَّ كلا من الإيجاز والإطناب
حسن فى موضعه ، إذ كانت البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال عندهم
وعند غيرهم ، وهم يشترطون فى الإطناب البليغ أن تكون الزيادة فيه
لفائدة ، لولا هذه الزيادة لم تتحقق تلك الفائدة

فالإطناب من محاسن الكلام ، لأنه يفيد فى إجابة إفهام المعنى
وتكثير القول .

فيستطيع المتكلم أن يستعمل العبارة موضع الاسم ، فلا يقول
« الدائرة » وإنما يقول « السطح المتساوى من تلقاء الوسط » فهذا
إطناب ، وإذا أراد الإيجاز فينبغى أن يستعمل العكس ، أى يضع
الاسم موضع العبارة .

وكذلك إذا كان الشئ قبيحاً أو غير جميل ، فإنه إن كان قبيحاً
فى الصفة أمكن استعمال الاسم ، وكذلك إذا كان الاسم مخيل فى

المعنى قبحاً ينبغي أن يبدل بالقول المساوى له .

واستعمال العبارات بدل الأسماء مما ينفع في تكثير القول ، ومثل
أرسطو لذلك بما يكثر استعماله من أمثال قولهم « مرسيات أخايا »
مع أنه لا يوجد إلا مرسى واحد ، وقولهم « ها هي ذى ثنسايا
الرسالة الضخمة » وقولهم « هذه المرأة التي لنا » يدل قولهم « امرأتنا »
فإذا تعمّدوا الإيجاز قالوا عكس ذلك . وذلك بحسب ما يقصد المتكلم
من إطالة القول أو اختصاره ، فقد يقصد وصف شيء واحد فيجعل
بدله أقاويل كثيرة ، وقد يقصد إلى وصف أشياء كثيرة فيجعلها قولاً
واحداً إذا أراد الاختصار ، وربما جعل بدل كل واحد منها قولاً إذا
أراد الإطناب .

ومن وسائل الإيجاز التي ذكرها أرسطو ترك الرباط بين الجمل ،
حتى يخيل أن القول الأول من جنس القول الثانى ، لأن ترك الرباطات
يجعل الجمل متصلة ، أو كأنها جملة واحدة ، كأن نقول « إلى حيث
ذهبت تكلمت » .

وذلك جل ما تحدث فيه أرسطو عن الإيجاز والإطناب ، ولا يمكن
أن يقاس هذا الكلام بالدراسة المستفيضة التي قام بها البلاغيون
العرب في دراسة الكم في العبارة ، وإحصاء أنواعه ، وشرح أسباب
بلاغته ، واستيفاء أقسام كل نوع . فالكلام عندهم إيجاز وإطناب
ومساواة ، والمساواة أن تكون الألفاظ على قدر المعانى ، والإيجاز
إيجاز قصر وإيجاز حذف ، والإطناب شيء ، والتطويل شيء آخر ،

والأول حسن بليغ ، والآخر ردىء قبيح ، والإطناب أنواع كثيرة ،
يحقق كل نوع منها فائدة لا يحققها غيره . . وهكذا مما لا نستطيع هذه
الإشارات أن توفيه حقه في هذا المجال المحدود .

موسيقى العبارة

وإذا كان أرسطو قد فصل القول في الأسلوب الخطابي على هذا
النحو ، فتحدث عن أنواعه ، وتحدث عن بنائه ، وتحدث عن معانيه ،
فإنه لم يفته الحديث عن مظهر من أهم مظاهر الفنية في الأسلوب
الأدبي ، وهو الموسيقى في الألفاظ التي أشار إلى الجيد منها وغير
الجيد ، والمألوف وغير المألوف ، ووقع كل منها على السمع وأثره في
جمال العبارة ، فقد تحدث أيضاً عن فنية الأسلوب كله من حيث
الإيقاع وتأثيره في حسن الوقع على السمع ، وفي ترابط العبارة ترابطاً
موسيقياً ينتج عنه الترابط بين المعاني حتى لا يستخف بها السامعون
وحتى لا يملوها إذا هي طالت .

وإذا كان من خصائص التعبير الشعري الوزن الملتزم بين أجزائه ،
وكان هذا الوزن أهم ما يميزه من الكلام المنثور ، فإن أرسطو
لا يرتضى للأسلوب الخطابي أن يكون موزوناً ، لأن هدفه الإقناع ،
ولا يقع الإقناع بالكلام للوزن لثلاثة أسباب :

(١) أنه يشعر السامعين أن القول قد دخلته الصنعة ، وأن ما فيه
من محاولة للإقناع إنما سبيلها هذه الصنعة ، وليست الموضوعات والمعاني
والأفكار التي يحاول الخطيب إثباتها أو نفيها .

(٢) أنه يشعر السامعين أن المقصود بهذا القول - إذا كان موزوناً - إمتاع السامعين ، وإثارتهم بذلك الكلام الملحون ، أو أنه قصد إلى مغالطتهم في الإقناع بالكلام ، أى أن الخطيب توسل إلى الإقناع بغير وسائله من الأدلة والبراهين التي ينهض الإقناع الطبيعي عليها .

(٣) أن القول الموزون إذا ابتدأ القائل بصدوره أبان عن عجزه ، وبذلك يستطيع السامعون أن يقنّبثوا بآخر كل جزء ، وبهذا لا تبدو فضيلة الخطيب ، ويضعف أثره في الإقناع ، لأن ما يريد الخطيب يسبقه إليه السامعون .

ولكن أرسطو مع إنكاره للوزن في الأسلوب الخطابي يرى أن الأسلوب المرسل أيضاً لا يساعد على الإقناع ، وذلك لأن الألفاظ إذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم معانيها ، لأن الذهن قبل أن يدرك تماماً واحداً منها يلاحقه ما بعدها وهكذا ، هذا من جهة المعنى الذي يصعب إدراكه ، ومن ثم يصعب الاقتناع به ، وكذلك لا يكون وقعه لذيذاً على السمع ، لأن السامع إنما يلتذ بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول .

ولكن المستحسن من القول الخطابي هو الذي يكون بين أجزائه وقفات ونبرات لا يكون القول بها موزوناً ، ولذلك ينبغي أن تكون النبرات والفصول في الخطابة بقدر ما تتمكن النفس من فهمه .

وهذه النبرات يستعملها الخطيب إما في نهاية الألفاظ المفردة وما يقرب منها ، وإما في نهاية العبارات القصار التي هي أجزاء للعبارات الطوال ،

وإما في أطراف العبارات التامة أى في أجزاء الخطبة الكبرى . ويجب على الخطيب أن يحترس عند استعمال هذه الدبرات ، حتى لا يصير الكلام موزوناً . وقد تستعمل الدبرات في ابتداء الأقاويل وفي وسطها وفي ختامها لموضع الراحة . وقد ذكر أرسطو أن الأقاويل التي كان يستفتح بها عهدهم كان يبدأ فيها بحرف طويل أو مقطع ممدود ، وينتهي بثلاثة مقاطع قصار ، ثم يختم الكلام بعكس ذلك ، أى أنه يبدأ بثلاثة مقاطع ممدودة ، وينتهي بمقطع ممدود أو حرف ممدود ، لأنه إذا انتهى بمقطع مقصور جعل الكلام مبتوراً . وينبغي على كل حال أن يستعمل في الوزن مقالا حسن الدبرات ، والكلام السخيف في نظر أرسطو هو الكلام الذي يخلو من الدبرة أو الإيقاع .

والمقصود بكل هذا ألا يخلو أسلوب الخطابة من الموسيقية التي تحقق جانبا كبيرا من الجمال في العبارة ، تجذب آذان السامعين وتجلب انتباههم ، وتجعلهم أقدر على متابعة الخطيب بتلك الوقفات ، وتعينهم على إدراك معانيه ، وعلى الاقتناع بما يريد إقناعهم به . ويبدو من كلام أرسطو في ذلك الموضع حرصه الشديد على التمييز بين الشعر والخطابة في الناحية الموسيقية التي ينبغي أن تتوافر كاملة في الفن الشعري ، ولا تكون في الفن الخطابي إلا بمقدار .

* * *

وأخيراً ، فإننا نرجو أن يكون في هذه الصفحات ما يكفي للتعرف على فكرة اليونان في الفن الأدبي ، ولا سيما فن الخطابة وفنون الشعر ، ونأمل أن نكون قد وقفنا إلى إبراز هذه الفكرة ، وتصويرها تصويراً

صحيحاً واضحاً ، حتى يقف القارئ على هذه الدراسات التي كانت أساساً للدراسات الأدبية ، ومورداً استقت منه الآراء النقدية والدراسات البلاغية ، وقامت عليه وتشعبت منه مباحثهما واتجاهاتهما المختلفة .

وإذ كانت للعرب قدم راسخة في دراسة الأدب ونقده ، وإذ كان لهم ذلك التراث الضخم الخالد في علوم البلاغة ، فإننا نحس بالحاجة إلى وصل فكرة العرب في البلاغة والنقد بذلك التراث الإنساني العريق .

الفكرة اليونانية

في النقد الأدبي والبلاغة العربية

هل تأثر النقد الأدبي عند العرب بالنقد الأدبي عند اليونان ؟
 وهل تأثرت البلاغة العربية بما كتب أرسطو عن الأسلوب في
 كتاب الخطابة ؟

سؤالان يترددان دائماً في بيئات التفكير الأدبي في هذا الزمان ،
 ويلح أصحابهما في طلب الجواب الصحيح عليهما .

وهذان السؤالان يدوران حول حقيقة واحدة ، هي معرفة مدى
 أصالة التفكير الأدبي عند العرب ، ومدى اعتماده على الأصول الأولى
 التي أرسى اليونان قواعدها ، باعتبارها أعرق الأمم في دراسة فن الشعر
 وفن الخطابة .

وكثيراً ما ثار الجدل بين المثبتين لهذه الأصالة والمشككين فيها ،
 فالأولون يذهبون إلى أن النقد العربي هو خلاصة الفكرة العربية في
 الفن الأدبي الذي عرفت براعتهم فيه منذ عرف التاريخ المحقق للأمة
 العربية ، وأن البلاغة العربية لم تستق مباحثها وفنونها إلا من هذا
 المورد الطبيعي ، أي من التراث الحافل الذي خلفوا الجيد المأثور من منظومه
 ومنشوره على السواء . في حين أن الآخرين يقولون بنفي هذه الأصالة عن
 التفكير الفني عند العرب ، وباستقاء الدراسات النقدية والبلاغية من معين

يوناني اهتموا إليه إبان ازدهار نهضتهم العلمية في العصر العباسي ، وبحثهم عن موارد للثقافة يصلون بها ثقافتهم العربية وثقافتهم الإسلامية ، وهما الثقافتان الأصيلتان في هذه الأمة .

ونعتقد أن البحث النصف الذي يهdy إلى التعرف على الحقيقة ينبغي ألا تدفع إليه عصبية للعرب ولا تعصب ضد العرب ، حتى يكون البحث مجردا من كل العوامل التي من شأنها أن تعترض سبيل المعرفة الصحيحة ، وحتى يستطيع تأدية مهمته في الوصول إلى نتائج صحيحة تخدم الفكرة وحدها ، دون أن يكون هدفها محاولة إثبات أمجاد ، أو يكون هدفها هدم أمجاد ، أو محاولة انتقاص أمة من الأمم .

ومن ناحية أخرى نعتقد أن الكيان العلمي والفكري للأمة العربية لن يؤثر فيه ثبوت الإفادة من ثقافة ما من ألوان الثقافات الإنسانية ، فإن الأمة العربية لم تعيش وحدها على الأرض ، وإنما عاشت معها أمم أخرى كانت لها حضارات وكانت لها ثقافات متشعبة في مصر وفي بلاد الهند والفرس والروم والصين وغيرها من أمم الأرض . ولقد كانت للعرب صلات قريبة أو بعيدة بكثير من هذه الأمم والأجيال .

فإذا قيل إن الثقافة العربية قد أفادت من إحدى الثقافات الإنسانية أو تفاعلت معها كائنة ما كانت تلك الثقافة ، فإن ذلك لا يضير الفكر العربي ، ولا يمكن أن يجرده من أصالته ، كما لو قيل إن الحضارة الإنسانية قد أفادت أو تأثرت بالحضارة العربية أو غيرها من الحضارات ، فإن ذلك لا يقضى على تلك الأمم ، ولا يؤثر في كيانها الفكري أو الحضاري . ففي طبيعة الإنسان الجري وراء ما يكمله ، أو وراء ما يجد

فيه خيراً ، وأحرى أن يكون ذلك في طبيعة الأمم والجماعات عربية كانت أو غير عربية .

وبما لا شك فيه أن العرب قد وقفوا على الآثار الباقية مما حفظ التاريخ من آثار اليونان ، وفي مقدمتها كتاب الشعر وكتاب الخطابة ، وقد أشرنا إلى مبلغ عنايتهم بنقلهما إلى اللغة العربية في أول دراستنا للشعر وأول دراستنا للخطابة^(١) . ولذلك لا يبقى سبب للتردد أو الشك في معرفتهم لهذين الكتابين وإطلاعهم على ما تضمنه كل منهما من آراء أرسطو في الشعر اليوناني والخطابة اليونانية .

وبقى بعد ذلك أن نبحث عن وجوه الشبه بين النقد والبلاغة عند العرب وعند اليونان . وقبل ذلك نقول بأن الأدب نفسه أو إفادة الأدباء العرب من أدباء الإغريق في تأليف الكلام المنظوم والكلام المنثور قد لا يبدو له أثر في الأدب العربي ، ومن هنا يمكن الحكم المطمئن بأصالة الأدب العربي واستقلاله ، وبأنه عبر عن أصحابه أصدق تعبير ، فليس في الشعر العربي أثر لما عرف عند اليونان من فنون الشعر ، ولا ترى فيه إشارة للإلياذة أو الأوديسا ولا تأثراً بهما ولا بغيرهما من الشعر التراجيدي أو الشعر الكوميدي ، ولم تظهر محاولة نجدية أو غير نجدية في تأليف شعر ملحمي أو شعر مسرحي في العصر الذي عرف فيه العرب أدب الإغريق .

وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد أن الأدب العربي في العصر

(١) انظر صفحة ٧٠ و صفحة ١٦٤ من هذا الكتاب ، وانظر أيضاً صفحة ٤ من مقدمة هذه الطبعة .

العباسي على الخصوص قد بدت فيه بعض الاتجاهات الفكرية التي عرفت في الحياة العقلية إذ ذاك بتأثير نقل التراث اليوناني في الفلسفة والمنطق في ازدهار « علم الكلام » عند العرب ، وفي نشأة الفلسفة الإسلامية ، فإن مجال تأثر الأدب العربي محصور في التأثير بتلك الثقافة التي راجت في بيئات التفكير العربي والإسلامي ، وهي ثقافة لم تقتصر على الموروث من آثار الفكر العربي أو الإسلامي ، وإنما أفادت من كل ما وقف عليه العرب من آثار الإغريق وغيرهم ، وقد استطاع الأدب العربي أن يصور الحياة الفكرية الجديدة وأن يفيد منها ، وهناك فرق كبير بين إفادة الأدب من حياة عقلية متأثرة بثقافة فكرية ما ، وإفادة هذا الأدب العربي من أدب أمة ما .

ومعنى ذلك أن تأثر الأدب العربي بمناهج التفكير الجديد وقضاياه أو تصويره لما طرأ على الفكر والحياة في العصر العباسي حقيقة من الحقائق تبدو في أدب بعض الشعراء أو بعض الكتاب أو بعض الخطباء . أما تأثر هذا الأدب بالمأثور من الأدب الإغريقي فلا يبدو له أثر في الأدب العربي .

ومن هنا يبدو التوفيق في كلمة ضياء الدين بن الأثير التي يقرر فيها أن المعاني الخطابية — وهو يريد بها معاني الأدب كله بفنونه المنظومة والمنشورة — كان أول من تكلم فيها حكاء اليونان ؛ غير أن ذلك الحصر الذي حصروها فيه كلى لا جزئي ، لأنه من المحال أن تحصر جزئيات المعاني ، وما يتفرع عنها من التفريعات التي لا نهاية لها ، وهذا الحصر لا يفتقر إليه الأديب ، ولم يكن البدوي راعى الإبل يمر بفهمه

شيء من هذا ، ومع ذلك كان يأتي بالسحر الحلال إن قال شعراً ،
أو تكلم نثراً . . لقد كان الشعر والخطابة للعرب بالطبع والفطرة ،
والذين جاءوا بعدهم من الشعراء والخطباء من المتحضرين أجادوا في
تأليف النظم والشعر ، وجاءوا بجمان كثيرة ما جاءت في شعر القدماء ،
من غير أن يقفوا على شيء مما ذكره علماء اليونان أو يتعلموا منه ،
مثل أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام والبحترى وأبي الطيب المتنبي
وغيرهم . . وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة من أمثال عبد الحميد
وابن العميد والصابي وغيرهم . . ويسوق ابن الأثير من نفسه شاهداً أنه
لم يتعرض لشيء مما ذكره حكماء اليونان في حصر المعاني ، وينتهي إلى
أن الناظم والناثر لا يحتاجان إلى معرفة شيء منها ، وأن شعراء اليونان
أنفسهم لما نظموا ما نظموه من أشعارهم لم ينظموه وقت نظمه وعندهم
فكرة في منطق أرسطو وتعاليمه^(١) .

ونكتفي بهذا القدر من الكلام فيما يتصل بثبوت أصالة الأدب
العربي فيما عبر به عن مشاعر الأدباء ، وتصوير حياتهم العاطفية والذهنية .

* * *

أما مظاهر وقوف العلماء والنقاد العرب على آثار الإغريق ومناهجهم
واتجاهاتهم في تعليم الأدب وتقديم إياه ؛ فإنها أكثر من أن تحصي في
هذه الخاتمة الموجزة .

فقد وجدنا في العصر العباسي مظهراً من مظاهر اهتمام البيئات العربية

(١) راجع المقالة الثانية (في الصناعة المعنوية) من المثل السائر صفحة ٥ من القسم الثاني

بتحقيقنا .

بقن الخطابة والرغبة في تعلم أصولها ، ومعرفة عوامل الإصابة من الموقف والمنطق والهيئة . والواقع أن هذا الاهتمام كان ظاهرة جديدة في المجتمع العربي والإسلامي ، ولم تكن هذه الظاهرة إلا صدى لما عرفوه عن اليونان ، وما عرفوه عن السفسطائيين والخطباء المحترفين حرفة تعليم الخطابة للفتيان والشباب الأشراف المتطلعين إلى السيادة وسياسة البلاد ، ولهذا عني الجاحظ في بيانه عناية فائقة بالفن الخطابي ، ووضع تحت أنظار فتيان العروبة تلك الشواهد الخطابية الكثيرة ، وحشد كثيراً من أسماء المبرزين في هذا الفن ، ولعل الجاحظ أراد بهذا أن يكون للعرب خطابة كخطابة اليونان ، وأن يكون هو الكاتب في خطابة العرب ، كما كان أرسطو الكاتب في خطابة اليونان^(١) . . .

وإلى جانب ذلك يوجد الدليل القاطع على استحداث تعليم هذا الفن في البيئات العربية والإسلامية ، وهو تلك الكلمة المعارضة التي وردت في بيان الجاحظ وهو يصدر روايته لصحيفة بشر بن المعتز وقول الجاحظ^(٢) « إن بشراً مر بإبراهيم بن مخزومة السكوني الخطيب » وهو يعلم فتيانهم الخطابة « فوق بشر ، فظن إبراهيم أنه وقف ليستفيد ، أو ليكون رجلاً من النظارة . . .

وكذلك نقل الجاحظ عن اليونان تعريفهم (البلاغة) بأنها « تصحيح الأقسام واختيار الكلام^(٣) » .

(١) انظر صفحة من الطبعة الرابعة من كتابنا (البيان العربي - دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومنهجها ومصادرها الكبرى) .

(٢) الجاحظ (البيان والتبيين) صفحة ١٣٥ من الجزء الأول ،

(٣) البيان والتبيين ١/ ٨٨ .

ولكن الباحث لا بد أن يقف طويلاً أمام قول الجاحظ إن (البديع) مقصور على العرب « ومن أجله فاقت لفهم كل لغة وأربت على كل لسان » ! في معرض إشارته بأصحاب البديع ، فالراعى كثير البديع في شعره ، وبشار حسن البديع ، وليس في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة ، والمتأبى يذهب شعره في البديع ، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف ذلك من شعراء المولدين كمنصور النمرى ، ومسلم بن الوليد وأشباههما^(١) . . . ويتساءل الباحث أكان قول الجاحظ هذا منشؤه اعتداده بالعرب وتمصبه لهم ، وقد كان ذلك طبيعته أو طبيعة موقفه ، وهو يتصدى للشعوبية وهم يحاولون هدم العرب وثل أمجادهم بانتقاص مواهبهم ، وفي طبيعتها قوة البيان وفصاحة اللسان ؟ أم كان ذلك لعدم وقوفه على ما كتب أرسطو وفيه كثير من أشباه ما عند العرب من البديع ؟

ونحن لانشك في وقوف الجاحظ على ما نقل من آثار الفكر اليونانى إلى اللغة العربية فقد قرأها وأفاد منها ونقل عنها . ولكن يبدو لنا أن الجاحظ لم يعن منها إلا بالآثار الفلسفية والمنطقية . أما ما كتب اليونان في الشعر والخطابة وآثار أعلامهم المعروفين في هذين الفنين فلم يعن به الجاحظ . لأنه يذكر بعبارة صريحة أن جملة القول عنده في شأن الخطابة أنه « لا يعرف الخطب إلا للعرب والفرس ، فأما الهند فإنما لهم معان مدونة وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف ، ولا إلى عالم موصوف ، وإنما هى كتب متوارثة ، وآداب على وجه الدهر سائرة مذكورة » إلى أن يقول

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٥١ وج ٢ ص ٦٦ وج ٤ ص ٥٥ ، ٥٦ .

عن اليونان « ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق ، ولكن صاحب المنطق نفسه كان بكىء اللسان غير موصوف بالبيان ، مع علمه بتميير الكلام وتفصيله ومعانيه وخصائصه ! وهم يزعمون أن « جالينوس » كان أنطق الناس ، مع أنهم لم يذكروه بالخطابة ، ولا بهذا الجنس من البلاغة^(١).

* * *

أما قدامة بن جعفر ، فقد كان أكثر علماء الأدب إفادة من الفكرة اليونانية في « نقد الشعر » إذ كان أحد الذين يشار إليهم في معرفتها والبحث عنها ، والسبق إلى تحصيلها ، وأخص تلك الألوان الفلسفة حتى عده محمد بن إسحاق أحد الفلاسفة ، وذكر أن له تفسير بعض المقالة الأولى من السماع الطبيعي^(٢) ... ويزيد صاحب كشف الظنون أن الكتاب اسمه « سماع الكيان من كتب الطبيعيات » لإسكندر الأفروديسي نلخص فيه كتاباً لأرسطو^(٣) ... وهو ثمان مقالات ، ثم يذكر ما ذكره صاحب الفهرست من أن قدامة فسر بعض المقالة الأولى ، كما يقرر ياقوت أن قدامة قرأ قدرأ صالحاً من المنطق ، وأنه لائح على ديباجة تصانيفه^(٤).

وفي أهم ما حفظ التاريخ من آثار قدامة وهو كتابه « نقد الشعر » نجد فيه ما يدل دلالة صريحة على وثيق صلة مؤلفه بالفكر اليوناني وإفادته منه ، وذلك ككلامه في الحد والنوع والجنس والفصل ، وكلها

(١) البيان والتبيين : ص ٢٨ من الجزء الثالث وصاحب المنطق هو (أرسطو) .

(٢) الفهرست ٣٥١ .

(٣) كشف الظنون ج ٢ ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٤) معجم الأدباء لياقوت ١٤/١٧ .

مصطلحات منطقية مما وعى عن المعلم الأول . ومن ناحية قواعد النقد نشير إلى بعض مظاهر التأثير الواضحة في نقده بالنقد اليونانى ، ومنها :

١ — فى كلامه عن (الغلو) فى المعانى ، ورأيه أن الغلو أفضل من الاقتصار على الحد الأوسط ، يذكر أن هذا ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ، وأنه رأى فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لفهم^(١) . وهو قول أرسطو « إن المستحيل المنع فى الشعر أفضل من الممكن الذى لا يقنع^(٢) » .

٢ — ورأى قدامة فى أن المدح ينبغى أن يكون بالفضائل النفسية وقوله فى ذلك « لما كانت فضائل الناس من حيث أنهم ناس ، لامن طريق مام مشتركون فيه مع سائر الحيوان ، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق فى ذلك ، إنما هى العقل والشجاعة والعدل والعفة ، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً ، والمادح بغيرها مخطئاً^(٣) . هذا القول مستفاد من رأى أرسطو فى أن الجميل ما يستأهل للمدح ، لأنه يؤثر لذاته ، وما يؤثر لذاته يمدح .. وإذا كان هذا هو الجميل لزم طبيعياً أن تكون الفضيلة شيئاً جميلاً ، لأنها تستأهل المدح ، ولأنها غاية ... والفضيلة قوة تستطيع أن تمدنا بخيرات كثيرة ، وتعيننا على الاحتفاظ بها .. وأجزاء الفضيلة أو مظاهرها هى العدالة ، والشجاعة ، والروءة ، والعفة ، والسخاء ، والعظمة ، والتسامح ، واللب ، والحكمة^(٤) ..

(١) . نقد الشعر ١٢٦ (طبعة ليدن) .

(٢) فن الشعر لأرسططاليس ٧٧ وانظر صفحة ١٥٠ من هذا الكتاب .

(٣) نقد الشعر . (٤) الخطابة - الكتاب الأول ١٦٨/١

وبالإمعان في هذين النصين نجد أن قدامة قد شارك أرسطو صراحة في ثلاث من تلك الفضائل ، وهى : العدل ، والشجاعة ، والعفة ، وشاركه في الرابعة بالمعنى ، فإن مفهوم العقل قريب من مفهوم الحكمة أو من مفهوم اللب الذى هو حسن الرأى .

أما الفضائل التى زادت عند أرسطو فقد جعلها قدامة فروعاً للفضائل الأربع الأصول التى ذكرها ، فجعل ثقابة المعرفة ، وهى ما يقابل « صدق الحدس » عند أرسطو ، وكذلك جعل الحلم عن سفاهة الجهلاء ، وهو ما عبر عنه أرسطو بالتسامح ، قسمين من أقسام العقل . ومن أقسام العدل السماحة ، والتبرع بالفائل ، وإجابة السائل ، وقرى الأضياف ، وما جانس ذلك مما يقابل السخاء في فضائل أرسطو .

٣ — وفي باب المديح أيضاً يعد قدامة الحماية ، والدفاع ، والأخذ بالثأر ، والنكاية في العدو ، والمهابة ، وقتل الأقران — كلها من أقسام الشجاعة ، أى من فضائل النفس التى يمدح بها .

وكذلك هى عند أرسطو الذى يذهب إلى أن عقاب الأعداء أجمل من التساهل معهم ، لأن مقابلة المثل بالمثل عدالة ، وكل ما هو عدل فهو جميل ، والشجعان لا يرضون الهزيمة . والانتصار وإحراز الشرف من الأشياء الجمالية . . إنها أشياء مشتهاة ، ولو لم تعد علينا بفائدة مادية ، وهى مظاهر عالية للفضيلة^(١)

٤ — ويعيب قدامة المدح بالمال والثراء أو كرامة الآباء ، أو ما يليق بأوصاف الجسم من البهاء والزينة ، وما جانس ذلك ودخل في جملة.

(١) المصدر السابق : صفحة ١٧٣ الفقرتان ٢٤ و ٢٥ .

وإذا رجعنا إلى الفصل السادس من الكتاب الأول من الخطابة الذى اعتمد عليه قدامة ، وجدنا أرسطو يقرر أن المدالة والشجاعة والعفة والسخاء والعظمة وغيرها من المواهب الأخلاقية الأخرى التى من صنعها وطبيعتها - فضائل نفسية لما ما للسعادة من الأثر النفسى ، ولكن أرسطو يقرر كذلك أن الصحة والجمال ، وما إليهما من الصفات المتصلة بهما ، فضائل جسمية ، ويتولد منهما فضائل أخرى كثيرة ، فالصحة مثلاً تولد اللذة ، وتشعر صاحبها بالحياة ، ومن هنا نظر إليها أرسطو كأتمن ما يملك الإنسان ، وهى فى الحقيقة أصل خيرين يقدرهما الناس أكثر مما يقدرون غيرهما من أنواع الخير، وهما اللذة والحياة .

ولكن قدامة يضر على الفضائل النفسية ووجوب المدح بها ، ولا يميز المدح بالأوصاف الجسمية إلا فى إشارة عابرة إذا اقترنت بالفضائل النفسية ، والمدح بالحسن والجمال ليس بمدح على الحقيقة ، والذم بالقبح والدمامة ليس بذم على الصحة ، ومخطيء كل من يمدح بهذا أو يذم بذلك ؛ كما ينكر المدح بكرامة الآباء، وذلك لأن كثيراً من الناس لا يكونون كأبائهم فى الفضل. ولكن أرسطو يرى أن الأعمال الفاضلة أدخل فى باب الجمال إذا صدرت من أشخاص وضعتهم الطبيعة فى مكانة سامية . . وكذلك التقاليد الخاصة بكل أمة ، والعلامات المميزة لبعض الناس الدالة على فضل فيهم ، . وكما يمدح الإنسان بما يجب له يمدح بما يجب للعقل به ، كأن يكون العمل الذى يقوم به جديراً بأبائه وأجداده، وجدير بما صدر عنه وعنه ، لأن زيادة ميراث الشرف شرف ، وهو أيضاً متصل بالجمال . . وبما أن الثناء يوجه إلى الأعمال

كما يوجه إلى الأشخاص وجب أن يضاف إلى هذه الأعمال ما يقوى المدح ، وينزله منزلة الكلام الثقة الصحيح ، كأن يضاف إلى الممدوح كرم المنبت وحسن التربية ، لأن الأتجاد ينجبون الماجد ، وكلما حسنت التربية حسنت أخلاق من يتلقاها .

وهذا الاختلاف في الرأي لا ينفي الإفادة ، لأن الإفادة كما يدل عليها الاقتداء والمتابعة ، تدل عليها كذلك المعارضة والخلاف ، ومتى عرفت الفكرة وجدت المؤيدين الذين يزيّدونها تقريراً وتبجلية ، ثم إنها من ناحية أخرى تشجذ الأفكار فتثير جوانب أخرى ، فتتفتح أبواب البحث وتوسع آفاقه ، ومن ثم تنشأ الفكرة للمعارضة ، ويكون الرأي المخالف^(١) .

٥ — ومن الآثار الصريحة أيضاً اعتناق قدامة نظرية الوسط في الفضائل وقوله « إن كل واحدة من الفضائل الأربع المتقدم ذكرها وسط بين مذمومين ، وقد وصف شعراء متقدمون قومًا بالإفراط في هذه الفضائل ، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم » .

وتلك هي نظرية أرسطو التي يشرحها في كتاب الأخلاق بقوله : إنه إذا كان الإفراط والتفريط يفسدان الكمال فإن الوسط الحق وحده يمكن أن يؤكد . وهذا هو الغرض الذي من أجله يدمن الفتيون المحسنون النظر إلى أعمالهم ، والفضيلة التي هي أضبط وأحسن من كل

(١) راجع دراسة تفصيلية لتأثر قدامة بالفكر اليوناني في صفحة ١٥٠ وما بعدها وفي صفحة ٣٣٤ وما بعدها من الطبعة الثالثة من كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبي) .

فن ألف مرة تتطلع بلا انقطاع ، كما يتطلع الطبع نفسه إلى ذلك الوسط الكامل .

ويعنى أرسطو بالكلام هنا الفضيلة الأخلاقية ، لأنها هي التي تختص بانفعالات الإنسان وأعماله ، وفيها يوجد الإفراط والتفريط كما يوجد الوسط القيم . والمقدار الحق هو هذا الوسط ، وهذا هو الكمال الذي لا يوجد إلا في الفضيلة التي تكون في الانفعالات وفي الأفعال . والإفراط بالأكثر خطيئة ، وبالأقل مذموم ، والوسط وحده هو الجدير بالثناء ، لأنه وحده هو القدر المضبوط القويم . وعلى هذا فالفضيلة هي نوع وسط ، ما دام الوسط هو الفرض الذي تتطلبه بلا انقطاع^(١) .

٦ — ومن مباحث البلاغة وفنونها التي ينسب إلى قدامة استخراجها ، والتي تأثر فيها بالفكرة اليونانية الغلو الذي أشرنا إليه^(٢) ، وصحة التقسيم ، وصحة المقابلات ، وصحة التفسير ، وقد تأثر في هذه الفنون بمنطق أرسطو . أما ما عدا ذلك من فنون البلاغة ، فإنها فنون عربية خالصة ، وإن وجدت لها أشباهاً واضحة في بلاغة أرسطو؛ مثل التكافؤ ، والإشارة ، والتمثيل ، والاستعارة ، والتشبيه ، وقد عالجها قبل قدامة غيره من العلماء الذين لم يتأثروا بالفكر اليوناني .

ولعل الفكرة اليونانية في البلاغة والنقد الأدبي لم تؤثر في أحد

(١) كتاب الأخلاق : إلى نيقوماخوس ١/٢٤٧ وانظر كذلك كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبي) صفحة ١٥٤ .

(٢) وهو مثل (الإفراط في الصفة) وقد عده ابن المعتز من محاسن الكلام ، وانظر كتاب (البديع) صفحة ١١٦ .

(م ١٧٧ - النقد الأدبي)

من علماء العرب ، مثل تأثيرها في قدامة ، ولذلك بان أثرها واضحاً في بلاغته ونقده .

ولذلك عدت فكرة قدامة ومنهجه غريبين عن أسلوب التفكير العربى ، ومن ثم تفكر له كثير من النقاد والعلماء العرب ، حتى ألف بعضهم كتباً في نقد فكرته الجديدة ومنهجه المنطقى الغريب ، ومن هؤلاء أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى صاحب الموازنة الذى ألف كتاباً في نقد قدامة سماه « تبين غلط قدامة بن جعفر في كتابه المسمى نقد الشعر » .

* * *

ومن الآثار العربية في البلاغة والنقد التى يظهر فيها شيء من آثار التفكير الأدبى عند اليونان كتاب « البرهان فى وجوه البيان » الذى ألفه أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب^(١) ويبدو فيه أن صاحبه واحد من المتكلمين الذين حذقوا علم الكلام ، ومارسوا الجدل والمناظرة ووقفوا على آثار اليونان فى المنطق والجدل وفى الشعر والخطابة ، وفى هذا الكتاب إشارات كثيرة تدل على الاطلاع والمعرفة ، ثم على قدرة بارعة فى تمريب الفكرة ودعمها بالفكرة العربية ، وتأييدها بروائع الشواهد من المأثور من القرآن والحديث وعيون الأدب العربى .

(١) طبع هذا الكتاب خطأ باسم (نقد النثر) ونسب خطأ إلى قدامة بن جعفر ، وقد قام بنصره كاملاً محققاً صديقنا الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثى ، الأستاذان فى جامعة بغداد (مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧م) . وانظر إشارتنا إلى هذا الخطأ وتصويبه فى كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبى) . ١١ - ١١٣ من الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٦٩م .

ومن أقوى الأدلة على ذلك الفصل الذي عقده للكلام في الجدل والمجادلة وأنت تقرأ فيه شيئاً من آراء أرسطو وأسلوبه المنطقي كقوله « وحق الجدل أن تبني مقدماته مما يوافق الخصم عليه ، وإن لم يكن في نهاية الظهور للعقل ، وليس هذا سبيل البحث ، لأن حق الباحث أن يبني مقدماته مما هو أظهر الأشياء في نفسه ، وأبينها لعقله ، لأنه يطلب البرهان ، ويقصد لغاية التبيين والبيان ، وألا يلتفت إلى إقرار مخالفته فيه . وأما المجادل فلما كان قصده هو إلزام خصمه الحجة كان أؤكد الأشياء في ذلك أن يلزمه إياها من قوله^(١) » وقوله بعد ذلك إن المجادل لا يعمد في المجادلين الخذاق حتى يكون بحسن بديهته وجودة عارضته وحلاوة منطقته قادراً على تصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق ، وتلك فكرة السفسطائيين الذين لا يرمون إلا إلى الغلبة والانتصار على الخصم بالقدرة البيانية من غير مراعاة لجانب الحق أو العدل . وقد اتهم سقراط بأنه كان يعلم تلاميذه كيف يحملون الباطل حقاً والحق باطلاً^(٢)

ولم يكن ابن وهب أول من ردّد هذا الرأي فقد ذكره قبله عبد الله بن المقفع الذي عرّف البلاغة بأنها « كشف ما غمض من الحق وتصوير الحق في صورة الباطل » وعلق أبو هلال العسكري^(٣) على هذا بأن الذي قاله ابن المقفع أمر صحيح لا يخفى موضع الصواب فيه

(١) كتاب البرهان في وجوه البيان ٢٢٥ (طبعة بغداد) .

(٢) راجع صفحة ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٣) كتاب الصناعات ٥٣ .

على أحد من أهل التمييز والتحصيل ، وذلك أن الأمر الظاهر الصحيح
الثابت المكشوف ينادى على نفسه بالصحة ، ولا يحوج إلى التكلف
لصحته . . وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح ما ليس
بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل .

وكذلك ما ذكره ابن وهب من أن المتقدمين من الفلاسفة
والنطقيين أوضاعاً متى استعملت مع غيرهم كان المستعمل لها ظالماً ،
وأشبهه من كلم العامة بكلام الخاصة ، والحاضرة بغريب أهل البادية ،
فن ألفاظهم : السولوجسموس « و » الهيولى « و » القاطاغورياس ^(١)
وأشبه ذلك من ألفاظ الفلاسفة .

كما تكلم عن « الاختراع » ووضع الأسماء لما لم يوضع له اسم
وقال إن أرسططاليس ذكر ذلك ، وقال إنه مطلق لكل أحد احتاج
إلى تسمية شيء ليعرفه به . وقد ذكره أرسطو حقاً حين تكلم في
كتاب الشعر عن (الأسماء المخترعة) وهى التى لم يسبق لأحد
استعمالها فى ذلك المعنى ، وقال إن الشعراء وحدهم هم الذين استعملوها
هذا الاستعمال ^(٢) .

وفى حديث ابن وهب عن الشعر قال إن للشاعر أن يقتصر فى
الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف
حتى يناسب قوله الحال ويضاهيه ، ولا يستحسن السرف والكذب

(١) فسر ابن وهب (السولوجسموس) بالقرينة ، و « الهيولى » بالمسادة ،
و (القاطاغورياس) بالمقولات — وانظر كتاب البرهان صفحة ٢٤٣ .
(٢) فن الشعر ٥٩ وانظر صفحة ١٤٧ و ٢٢٢ من هذا الكتاب .

والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر ، وأشار أيضاً إلى أرسططاليس الذي وصف الشعر بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ، وذكر أن ذلك جائز في الصنعة الشعرية^(١) وكما تكلم أرسطو في الخطابة عن الهزل ومواضع استحسانه تكلم ابن وهب ، فنصح الشاعر ألا يجعل شعره جدًّا فيستثقل إذ كانت النفوس ربما ملّت الحق واستثقلته . ولا يجعل شعره كله هزلاً فيكسد عند ذوى العقول ، ولكن يخلط جدًّا بهزل ، ويستعمل كلا في موضعه وعند أهله ، ومن ينفق عنده (١٨٧) .

وكذلك تحدث أرسطو عن الفرق بين الكتابة والخطابة ، والعناية بتصحيح الكتابة وتنقيحها ، وأن في القول المنطوق ما ليس في القول المكتوب ، وما أقرب ما قاله من قول ابن وهب ، وهو أن الخطابة لما كانت مسموعة من قائلها ، ومأخوذة من لفظ مؤلفها ، وكان الناس جميعاً يرمقونه ويتصفحون وجهه ، كان الخطأ فيها غير مأمون ، والحصر عند القيام بها مخوفاً محذوراً ، فأما الرسائل فالإنسان في فسحة من تنقيحها وتكرير النظر فيها ، وإصلاح خلل إن وقع في شيء منها (١٩٢) .

وفي حديثه عن الشعر وخصائصه ومزاياه يتحدث عن عناية أرسطو بالشعر وبالشاعر الكبير هوميروس ، ويقول إن أرسططاليس ذكر الشعر في كتاب « الجدل » فجعله حجة مقنعة إذا كان قديماً ،

(١) وفي الخطابة أيضاً يستحسن ذلك . وانظر الكتاب الثالث ١٩٦/٤ وصفحة ٢٣٦ من هذا الكتاب . .

واحتج في كثير من كتاب « السياسة » يقول « أوميرس » شاعر اليونانيين (١٦٩) .

وكلام ابن وهب في « الأمثال » التي جعلها فصلا من فصول كتابه (١٤٥) ، كأنه منقول من كلام أرسطو في البرهنة الخطابية واعتمادها على الأمثال وعلى القياس المضمر ، ومن كلام ابن وهب « أما الحكماء والأدباء فلا يزالون يضربون الأمثال ، ويبينون للناس تصرف الأحوال بالظائر والأشياء والأشكال ، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً ، وأقرب مذهباً ، وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الغبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو يحتاج إلى ما يدل عليه وعلى صحته ، والمثل مقرون بالحجة . . فلذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ، ونطقت ببعضه على ألسن الوحش والطير . وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها والمقدمات مضمومة إلى نتائجها ، وتصريف القول فيها ، حتى يتبين السامع ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضییعهم إياها .

* * *

ولا تتضح الإفادة من الفكرة اليونانية في أي أثر من آثار التفكير البلاغي والنقدي عند العرب ، كما تتضح في هذين السكتابين « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، و « البرهان في وجوه البيان » لابن وهب ، وكان أولهما نصرانياً وأسلم ، ثم كان أحد النقلة والمترجمين لآثار اليونان

في المنطق والفلسفة ، وقد أتاح له ذلك خبرة طويلة بمذاهب اليونان في الأدب والنقد ، وكان من الطبيعي أن تبرز آثار هذه المعرفة في كتابته عن الشعر العربي ونقده . كما كان ابن وهب أحد علماء الكلام وأهل الجدل والمناظرة ، وكان من الضروري أن يقف على ضروب التفكير ومناهج البحث عند من يستطيع الوقوف على نتائجهم من أبناء الأمم الذين برعوا في الجدل والفسطة ، ونبغوا في المنطق ووسائل الإقناع . فلا غرابة في أن تظهر آثار هذه الثقافة في كتابته عن وجوه البيان العربي ، ولم يكن ابن وهب وحده من بين المتكلمين الذين حذقوا ما عند اليونان من علم وثقافة .

* * *

وليس من الإنصاف أن يعتقد أن هذين العالمين على فضلهما يمثلان وحدهما التفكير العربي في الدراسات الأدبية ، فإن أقصى ما يمكن أن يقال إنهما يمثلان جانباً من الجوانب الكثيرة التي تزخر بالآراء الأصيلة الجديرة بالتقدير والإعجاب ، مما لا تزال أصداؤها تتجاوب في زماننا ، وإن كانت في حاجة إلى جهد كبير يبذل في تجليتها وتنظيم الإفادة منها وربطها بأحدث الآراء والمناهج النافقة في دراسة الأدب ونقده في هذا الزمان .

وإلى جانب هاتين الشخصيتين اللتين امتزجت فيهما الخصائص الذاتية بالثقافة المكتسبة ، وتكون منهما فكر جديد برزت فيه الأصالة والإفادة في صورة واحدة ، يوجد لون آخر من العلماء الذين طغى عليهم الفكر اليوناني وغشى على آثار شخصياتهم . وهؤلاء لا يعدون

في جملة من أفادوا من الفكرة اليونانية أو تأثروا بها ، لأن كتابتهم في البلاغة والنقد الأدبي جاءت أشبه ما تكون بنقل المترجمين أو بشروح المفسرين لما كتب أرسطو في المنطق والخطابة والشعر ، ومن أصدق الأمثلة على هذا الطراز من العلماء حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) صاحب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء ^(١) » .

ولا شك في أنه توجد ملامح كثيرة للتشابه بين البلاغة العربية وبلاغة اليونان ؛ وأكثر المباحث شها ببلاغة العرب هي المباحث التي تضمنها الكتاب الثالث في دراسة الأسلوب الخطابي عند اليونان . ولكن هذه الملامح المتشابهة لا يمكن أن تقطع وحدها بالأخذ أو الاحتذاء .

وقد كان كتاب (البديع) الذي ألفه عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) يعد بالمعنى الصحيح أول كتاب في البلاغة العربية ، وقد فرغ من تأليفه سنة ٢٧٤ هـ أي قبل وفاة إسحاق بن حنين بأربع وعشرين سنة ، والمعروف أن إسحاق هو الذي نقل كتاب الخطابة إلى اللسان العربي ^(٢) .

ولم يكن ابن المعتز أول باحث في البلاغة من العرب ، إذ هو يعترف أنه أول جامع لما عرفت العرب من فنون البلاغة . وقد تكلم ابن قتيبة قبله (ت ٢٧٦ هـ) عن فنون كثيرة من البلاغة في القرآن الكريم

(١) انظر صفحة ٣٢٢ وما بعدها من الطبعة الرابعة لكتابنا (البيان العربي — دراسة في تطور الفكر البلاغي عند العرب ومنهجها ومصادرها الكبرى)
(٢) كتبنا فصلاً كاملاً في أمثلة ابن المعتز ودواعي تأليفه (البديع) — انظر صفحة ٢٦٥ وما بعدها من الطبعة الخامسة لكتابنا (دراسات في نقد الأدب العربي) .

وفي كلام العرب^(١) . وقد سبقه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) إلى إحصاء فنون من البلاغة وكلام عن البديع ، ولم ينسب كلمة « البديع » إلى نفسه وإنما نسبها إلى الرواة^(٢) .

ويأتى قبل الجاحظ أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٨ هـ) الذى ألف « مجاز القرآن » . ويسبق هؤلاء الباحثين عدد من العلماء والأدباء والشعراء فى أواخر القرن الثانى .

وقد تكاملت تلك الجهود قبل أن ينقل كتاب أرسطو إلى لغة العرب ، حتى بلغت ذروتها فى كتاب ابن المعتز أول كتاب بالمعنى العلمى فى البلاغة العربية .

* * *

فإذا كان أرسطو قد تكلم فى التشبيه والمجاز والاستعارة ، والإيجاز والإطناب ؛ والمهزل والجد ، وأجزاء القول ، وتناسب الأسلوب ، والابتداء والانهاء ، بمثل تلك الإشارات الموجزة أو الملاحظات المعارضة التى يستعملها الخطباء والشعراء ، وتحسن بها أقوالهم . فإن ذلك كله لا يمكن أن يقال فيه إنه يماثل البلاغة العربية التى فاقت فنونها الحصر واستعصت على الإحصاء . ولا يمكن أن تقاس إشارات أرسطو بتلك الدراسات الواسعة المفصلة التى قرؤها فى البلاغة العربية التى شاركت فى بناء صرحها عقول كبيرة ، وأذواق مختلفة ، اعتمدت على ذلك التراث الأدبى

(١) فى كتابه (تأويل مشكل القرآن) وانظر صفحة ٢٩ و ٤٢ من الطبعة الرابعة من كتابنا (البيان العربى) .

(٢) انظر (البيان والتبيين) للجاحظ ٥٦/٤ - والبيان العربى ٨١ .

الزاخر الذى خلفه أدباء العرب منظوماً ومنشوراً ، واستنبطت منه وحده آيات الجمال وخصائص الأساليب البيانية الرفيعة .

والأساس فى كل ذلك أن توجد الظواهر ثم يوجه النظر إليها . وقد تتباعد وجهات النظر ، ولسكنها كثيراً ما تتلاقى عند ذوى الخبرة بالفنون ولقد طفت الحياة الأدبية عند أمة العرب على حياة أى فن من الفنون عندهم ، حتى إذا اكتملت الصورة عند الادباء اتضحت الرؤية عند الناظرين فى أدبهم . ولا مجال هنا لشرح ولوع الأمة العربية بفن القول وبراعتهم فيه ، وعنايتهم به ، بل ومباهاتهم فى إجادة منظومه ومنشوره على السواء . فلا غرابة أن يندفع الخبراء من أدباء العرب وعلمائهم تلقائياً إلى الفحص عن أسرار الجمال وخصائص الفن فى هذا التراث الحافل من البيان ، وأن يهتدوا بالنظر العميق والذوق الفنى إلى تلك الأسرار التى هى مناط الإبداع ، ومظهر الفنية فى ذلك التراث .

وما نقوله فى هذه الكلمات الموجزة عن الأدب العربى ونقده وبلاغته يقال فى كل أدب إنسانى ، وفى كل جهد يبذل فى الكشف عن أسرار جودته ، سواء أكان ذلك الجهد عربياً أم كان يونانياً أم كان غيرهما من الجهود التى تضافرت على التعرف على أسباب التأثير والإمتاع والإقناع بالفن الأدبى ، واستطاعت أن تهتدى فيه إلى خصائص مشتركة تتوافر فى الجيد منه ، وهى القوة والوضوح والجمال ، وهذا هو القدر المشترك بين الآداب ، وتأتى بعد ذلك عبقرية اللغات التى تحقق هذه الغايات بوسائلها الخاصة .

والله الموفق للصواب

بدوى أحمد طباطبة

١٩٦٩/١٠/٢٠

الفرست

تصدير (٦ - ٣)
تمهيد (١٠ - ٧)

الفصل الأول

الحياة الأدبية عند اليونان

نشأة الأدب اليوناني . أساطير اليونان . شعر الملاحم . الشعر التعليمي .	
الشعر الغنائي . الخطابة عند اليونان (٢٦ - ١١)

الفصل الثاني

النقد الأدبي عند اليونان

قبل أفلاطون — نقد سقراط — النقد الأدبي في مسرحية	
الضفادع (٤٠ - ٢٧)

الفصل الثالث

نقد أفلاطون

النقد في المحاورات . — غايات الفن الأدبي — الإلهام والصناعة	
---	--

في الشعر — نظرية المحاكاة — رأى أفلاطون في الشعر — الخطابة عند
أفلاطون (٤١ — ٦٦)

الفصل الرابع

نقد أرسطو

أرسطو ونقد الشعر ونقد الخطابة ٦٧

(١) الشعر عند أرسطو

الشعر والفنون ٧١

المحاكاة عند أرسطو ٧٣

المأساة :

شعراء المآسي ، نشأة المأساة ، المأساة والملحمة ، عناصر المأساة ، أجزاؤها ،
التطهير ، التحول والتعرف ، الوحدة العضوية (١١٨ — ١٧٩)

الملهاة :

نشأتها وتطورها ، أنواع الملهاة (١١٨ — ١٣١)

الملحمة :

نشأتها وتطورها ، الملحمة والرواية المسرحية والقصة (١٣١ — ١٣٨)

لغة الشعر :

أنواع الألفاظ ، المختار منها في الشعر (١٣٨ — ١٤٣)

دفاع عن الشعر والشعراء :

الأخطاء المرضية والأخطاء الجوهرية ، الاستعجيل في الشعر . (١٤٣ — ١٥٤)

(ب) الخطابة عند أرسطو

- خطابة اليونان وخطباؤهم ١٥٥
كتاب الخطابة لأرسطو ١٦٣
مفهوم الخطابة عند أرسطو ، دفاع عن الخطابة ، تعريفها ، غايتها ١٦٨
أنواع الخطابة (الحلية والقضائية والاستدلالية) . . . ١٧١
الأدلة الخطابية ١٧٦
(١) الأدلة غير الفنية ، كيف يفيد منها الخطيب . . . ١٧٧
(٢) الأدلة الفنية : القياس المضمحل والمثل . . . ١٨١
أجزاء الخطبة ١٩١
الاستدلال الخطابي في الأنواع الثلاثة . . . ١٩٦
أسلوب الخطابة : الأسلوب المفصل ، والأسلوب المقطع . ٢١٣

وسائل تحسين الأسلوب :

- الألفاظ ، التفسير ، المطابقة ، التشبيه والاستعارة ، الهزل في القول ،
الإيجاز والاطناب ، موسيقى العبارة ٢١٩

الفصل الخامس

- (٥) الفكرة اليونانية في النقد الأدبي والبلاغة العربية . (٢٤٥—٢٦٦)
فهرس الكتاب (٢٦٧)

للمؤلف

أ- الكتب المطبوعة :

- (١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي :
دراسة وتقويم للنقد الأروبي الحديث .
- (٢) دراسات في نقد الأدب العربي :
نشأة النقد ، وآثار النقاد ومناهجهم إلى نهاية القرن الثالث .
- (٣) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي :
تحقيق لحياته وآثاره . ودراسة لمنهج جديد في النقد الأدبي .
- (٤) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :
منابع بلاغته ونقده ، ومنهجه ومقاييسه ، وأثره في البلاغة والنقد .
- (٥) النقد الأدبي عند اليونان :
نشأة النقد الأدبي عند اليونان قبل أرسطو ثم آراء أرسطو في الشعر والخطابة ، وأثر الفكرة اليونانية في النقد والبلاغة العربية .
- (٦) السرقات الأدبية :
دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها .
- (٧) معلقات العرب :
دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي .
- (٨) البيان العربي :
دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى .

(٩) علم البيان :

دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية .

(١٠) معروف الرصافي :

دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية .

(١١) أدب المرأة العراقية :

دراسة في الأدب النسوي وتعريف بشواعر العراق .

(١٢) الصاحب بن عباد :

الوزير المتكلم الأديب .

(١٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :

لضياء الدين بن الأثير ، تقديم وشرح وتحقيق .

(١٤) الفلك الدائر على المثل السائر :

لأبن أبي الحديد ، ملحق بالمثل السائر .

(١٥) مقدمة في التصوف الإسلامي :

ودراسة لشخصية الغزالي ، وفلسفته في الإحياء .

ب- كتب تحت الطبع

(١) جريدة القصر وجريدة العصر : للهاد الأصفهاني «القسم المصري» .

(٢) معجم البلاغة العربية .

(٣) البلاغة الجديدة .

(٤) نظرات في الشعر العراقي المعاصر .

(٥) معاني الكلام .

(٦) بحوث ومقالات في الأدب والنقد .

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٥٦٠ لسنة ١٩٦٩

المطبعة الفنية الحديثة
٢٠ شارع الأصمعي بالزيتون ت ٨٦٤٨٧١



مكتبة الإسكندرية

Bibliotheca Alexandrina



0423587

٧٠